

Alfredo Alzugarat

Trincheras de papel

Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay



Alfredo Alzugarat

Trincheras de papel

Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay



Durazno 1888
11200 Montevideo, Uruguay
tel. y fax: (5982) 412 77 22 y 412 76 62
trilce@trilce.com.uy
www.trilce.com.uy

ISBN 978-9974-32-452-7

Contenido

Prólogo

A primera vista, nada parece más frágil que una trinchera de papel. Sin embargo, nada hay más perdurable. Cuando la escritura es un acto de resistencia, las palabras permanecen más allá de los verdugos.*

Las cárceles de la dictadura fueron sistemas planificados para la destrucción del individuo. Este terminó siendo su único propósito. La saña destructiva abarcó hasta el mínimo detalle y fue perfeccionada con celo militante durante más de una década. En el marco de la enorme prisión en que vivió toda la sociedad, las cárceles de presos políticos significaron la consagración de una estrategia tan retrógrada como liberticida. De todo esto se ha denunciado mucho, se habla y se hablará y nunca será suficiente.

Sin embargo, en veinte años a esta parte, poco se ha insistido en la resistencia cultural que afortunadamente existió; en la osada respuesta, constructiva y colectiva, paciente y eficazmente forjada en esas cárceles, es decir, en el vientre mismo del enemigo. Resistencia y respuesta que abarcaron muchos ámbitos del saber y del quehacer, abierta a la amplísima gama de cuanto podemos reconocer como cultura de salvación. Si las cárceles de la dictadura fueron uno de los mayores emblemas de la peor época de este país, también es posible afirmar que en ellas la dignidad humana libró una dura batalla que, entre sus múltiples consecuencias, dejó obras artísticas y literarias de inapreciable valor.

Se ha escrito sobre la literatura del insilio, es decir, sobre la que se acuñó en los años de dictadura. También se ha escrito, aunque en menor medida, sobre la literatura del exilio. Pero la surgida en la cárcel y como resultado de la cárcel, en el interior de ella y después de ella, sigue siendo todavía hoy un territorio casi inexplorado en la historia de nuestra literatura, escasamente abordado, no visto en profundidad ni sistematizado en su conjunto.

Desde el punto de vista de la escritura la cárcel fue un universo de valiosos matices que, al menos como punto de partida, es imprescindible investigar, inventariar, reseñar y exponer. Generó escritores que jamás pensaron serlo. Maduró a otros en ciernes, donde solo había una aspiración a largo plazo lejos de ser practicada. Modificó sustantivamente a quienes ya habían iniciado su vida literaria, madurando y enriqueciendo su expresión. En total más de setenta escritores: cuarenta y cuatro obras editadas elaboradas con escritos realizados en el interior de la cárcel y más de un centenar realizadas a posteriori

* El título de esta obra proviene de una recopilación de escritos de José Martí realizada por Félix Lisazo en 1945.

por autores que conocieron e integraron a sus trayectorias esa intransferible realidad.*

Durante cuatro años he leído las obras de autores que han pasado por la cárcel. Algunas sumamente conocidas y otras, quizá la mayoría, publicaciones precarias, ediciones de autor o de editoriales pequeñas, libros pobremente impresos, de escasa distribución o sencillamente inhallables, sin recepción profesional. Las páginas que siguen dan testimonio de estas lecturas. Se trata, pues, de una panorámica historiográfica de la literatura carcelaria que pretende ser exhaustiva y que no se detiene en 1985, año de la amnistía, sino que se extiende observando las huellas de aquella experiencia en la posterior trayectoria de sus autores.

Como lector he extraído comentarios, juicios, conclusiones. Nunca pretendí, sin embargo, realizar un trabajo académico, de crítico profesional. No podría hacerlo. En primer lugar, porque yo también me incluyo dentro de esa larga pléyade, uno más, modestamente hermanado. En segundo lugar, porque no se puede evaluar ninguna de estas obras sin ponderar las condiciones en que fueron creadas. He procurado pues, en todo momento, un difícil equilibrio entre el afecto y la labor crítica. Creo que ha predominado en mí, por sobre cualquier otro objetivo, la necesidad de dar a conocer este universo, testimoniar sobre su gestación y ubicarlo lo más correctamente posible en el marco de la literatura contemporánea.

La intención final es brindar un homenaje a todos aquellos que, en una situación límite, fueron capaces de soñar, de crear mundos y aprender a decirlos. Este libro está dedicado a los que supieron responder al encierro con la libertad de su imaginación, al dolor con la metáfora, a la censura con la porfiada palabra.

Se ha afirmado, en más de una oportunidad, la existencia de una generación literaria nacida hacia finales de los años sesenta del siglo veinte, generación perdida o trunca, impiadosamente abortada. Se dijo de ella que el 27 de junio de 1973 fue su canto del cisne. Una generación constituida fundamentalmente por la presencia de grupos de poetas desplazados de los centros de poder cultural, entonces aún en manos de la generación del 45. Una generación que más que nunca creía en el arma cargada de futuro pregonada por Gabriel Celaya o en la poesía como práctica de la verdad, al decir de Paul Eluard.

Quizá estas páginas contribuyan a demostrar cómo esa poesía rebelde, médula de una supuesta generación trunca, halló otro episodio, coherente y definitivo, en la saga literaria de la cárcel. Tal vez sea posible afirmar que ese universo fue un doloroso filtro, que desaparecidos los grupos donde se inicia-

* Para este estudio se han tenido en cuenta exclusivamente obras publicadas individuales o colectivas, de autores encarcelados desde 1968 a 1985 en los Penales de Punta Carretas, Punta de Rieles y de Libertad. No se ha incluido la labor periodística y el género ensayo en todas sus manifestaciones, campos estos en los que han participado y participan muchos ex presos.

ron, sus mejores representantes encontraron en él los medios para continuar adelante. Aunque no de manera tan rotunda, algo similar sucedió con los que se expresaban a través de la narrativa o el teatro. Los acompañan los que se forjaron en la cárcel, los que en ella nacieron a la literatura, aunque algunos hayan publicado décadas después de haber vivido esa experiencia.

Tengo la convicción de que esa resistencia cultural librada en las prisiones de la dictadura permitió a estos autores definirse o redefinirse como miembros de una generación de capacidad transformadora, mutante, con los anticuerpos necesarios para sobrevivir y avanzar.

Los autores aquí presentados practicaron las más diversas formas de literatura e incluso abrieron camino hacia géneros hasta entonces escasamente desarrollados en nuestro medio (narrativa policial, novela histórica, etcétera). Una clasificación de sus trayectorias y de sus obras ha sido una de las tareas más difíciles.

En el universo cerrado de la cárcel la escritura debió ser reinventada desde su más mínima expresión. Nació entre sesiones de tortura con vocación de testimonio, creció en la soledad de calabozos donde solo había recuerdos, prospectos de medicamentos, hojillas de fumar. Ese fue el comienzo. Luego, la práctica colectiva y cotidiana de la escritura de cartas y el inmenso caudal de lectura que puede llegar a devorar un preso, influyeron decisivamente en su desarrollo. La censura y el acto prohibido de escribir contienen un rico anecdotario que pone de relieve, por sí solo, una firme voluntad de resistencia.

La poesía fue tal vez el género más desarrollado: se hizo necesario buscar sus raíces en la poesía contestataria de los años sesenta para luego exponer la obra de los que alcanzaron a publicar estando presos o lo hicieron de inmediato a su liberación tomando a la cárcel como tema casi exclusivo. Un capítulo se destinó a los que se animaron a incursionar en otros géneros (narrativa y teatro), en la cárcel o después. Otro apartado refiere a la literatura para niños y adolescentes.

Algunos escritores fueron liberados y alcanzaron a dar a conocer sus obras aun dentro del período dictatorial, lo que los coloca en una situación singular; otros se identifican con el exilio, ya sea porque llegaron tempranamente a él o porque en él permanecen. Luego se encuentran los «nuevos», por llamarles de alguna manera, es decir, los que iniciaron o continuaron su periplo literario con obras escritas viviendo ya en libertad, en el período democrático. Se da cuenta también de dos géneros novedosos: la novela de la cárcel y el testimonio de la cárcel (este último con algunos lejanos y olvidados antecedentes y aun hoy en pleno desarrollo sumando nuevos títulos año tras año).

Finalmente una aclaración: he procurado acopiar la mayor información sobre lo que fueron los distintos lugares de prisión. Sin embargo, nos hemos extendido más sobre el Penal de Libertad que el de Punta de Rieles. Ello es explicable no solo por la experiencia personal, sino también por las distintas condiciones de reclusión, más adversas en lo que a escritura se refiere, en el caso de la cárcel de mujeres.

Este libro movilizó a mucha gente que aportó obras, datos, recuerdos, estímulos de todos los colores. Además de la mayoría de los autores, a quienes tuve oportunidad de conocer o reencontrar, debo extender mi agradecimiento a Carlos Liscano por sus generosas páginas así como a Rosario Peyrou, Carina Blixen y Oscar Brando, Luis Bravo, Jaime Monestier, Graciela Mántaras, Arturo Castellá, Rosario Caticha, Isabel Trivelli, Santiago Possamay, Demetrio Stavrinakis, Universindo Rodríguez, Patricio Zuloaga, Ana Inés Larre Borges, Lucio Muniz, Francisco Bustamante, Virginia Martínez, Carmen Borda, Sergio Moreira, las bibliotecólogas Ilza Sergio y Laura Bálsamo y los escritores argentinos José Luis Hisi y Eduardo Anguita.

1. De la palabra a la creación

En una celda de jefatura las horas caminaban lentas. Se tardaban en llegar y demoraban en irse. Se estaban. En el fondo de mi bolsillo sobrevivió un arrugado prospecto de REDOXON. Lo aprendí de memoria. Luego de atrás para adelante. De memoria construí frases solo con las palabras del prospecto. Y a la semana me conté un cuento solo con esas palabras.

El brevísimo texto pertenece al libro *Un pañuelo rojo en la memoria* (1996) del escritor y periodista sanducero Carlos Caillabet, quien permaneció durante trece años en el Penal de Libertad. Al tiempo invariable, casi detenido, le sucede el descubrimiento providencial, el instructivo pretendidamente científico que sirve de excusa para la lectura. La lectura productiva, la lectura pasatiempo y la lectura lúdica. Luego, con el transcurrir de los días, decantando y mezclando, la alquimia de la imaginación crea la literatura.

No es un caso aislado. Walter Phillipps-Treby fue uno de los primeros presos que llegó al recién habilitado Penal de Libertad allá por octubre de 1972. Le asignarían el número 010. Como fue norma en el ingreso de los primeros presos, tanto a él como a Caillabet, los obligaron a subir corriendo las escaleras entre los golpes de toletes de dos filas de soldados y los encerraron en celdas donde no había otra cosa que una mesa, un banco, un wáter, una pileta y una cucheta. Phillipps también traía lectura en los bolsillos: un librillo de hojillas Atala en una edición que ya no se produce más, aquellas que al abrirlas se encontraba un texto propagandístico firmado por un tal Doctor Parker. «Miles de veces leí y releí el pequeño texto que venía impreso en el interior de las diminutas tapas de los librillos de papel de fumar», confiesa el autor en su cuento «Papel de fumar», publicado en la antología *Cuentos de atar* (1994). Luego, llegaron hasta él las hojillas JOB, que sobre un fondo enteramente negro aún hoy lucen las letras de su título en dorado. La imaginación, abriéndose paso entre la soledad implacable, esperaba imponerse.

> … entre fumar, leer mis textos repetidas veces, pensar en los enigmas que planteaban Atala, Parker y Job, se iban las horas, y entrenaba la paciencia. (…) Mis dos volúmenes se agotaban en las tapas. Por dentro eran infinitos. Sus hojitas, tábulas rasas, contenían las historias que uno pudiera contarse. No sé cuántas cosas imaginé para suplantar la letra que no estaba. Tejía y destejía historias… me reescribía a mí mismo. No las recuerdo todas fielmente, pero sé que alguna hablaba de mi niñez (…) la vieja estación de trenes de Juan Lacaze, los galpones, las máquinas de vapor, los afiches de propaganda que había en todas las estaciones del interior, el aviso de otro papel de fumar, Olla, que recordaba enlazado a otros de Alpargatas Rueda, Yerba Armiño (…) seguramente el impacto visual que recibía de las diminutas portadas era como el que sufrían aquellos paisanos que llegaban en el

tren y chocaban con el bullicio de la estación del pueblo, con aquellos cartelones que los provocaban: Garrapaticida La Estrella, tabaco Río Novo, Yerba Nobleza Gaucha, que no afloja ni abajo del agua...

La lectura inicial, apenas un disparador, atrae a los fantasmas de la infancia. La memoria va poblando la mente de imágenes hasta entonces dispersas y perdidas, otorgándoles una inesperada unidad. La lectura, en esas condiciones de aislamiento absoluto como fueron las de las primeras semanas en esa cárcel, produce un «impacto visual» que puede asimilarse a las primeras impresiones de la vida, las que quedan grabadas para siempre en la mente humana. El pasado, único reservorio posible, atraído por el búmeran de la lectura, retorna enriquecido.

Estimulada por esa fuerte vibración interior que provoca el texto, tan evocativa como afectiva, la fantasía desemboca en la creación de personajes. Job, «paciente varón con su sabiduría milenaria», se desprende de los sermones dominicales escuchados en la niñez en una Iglesia Valdense y Atala se le antoja una joven salvaje americana de sangre apasionada que quiere beber la vida a grandes tragos, distinta a la que soñara el romántico Chateaubriand. El paso más difícil lo constituye el Doctor Parker, del que nada sabía. Hay que inventarlo enteramente: «lo imaginé como pude. Vestido de negro, chistera y barba al tono, con un maletín de cuero cargado de ventosas, sanguijuelas y lancetas», nos dice el autor. Desde entonces ambos se convertirán en una invisible pero persistente compañía, dialogarán hasta enfadarse, abrirán paso a nuevos temas y anécdotas, continuarán presentes aun cuando un oficial irrumpa en la celda.

Los anteriores textos son solo dos ejemplos, entre muchos, que demuestran el poder de la palabra y de la voluntad humana. El enemigo supo crear la nada, el vacío absoluto, las horas de tedio, el punto de partida de un sendero que intencionalmente podía conducir a la locura. Por el contrario, bastó la presencia de textos normalmente devaluados y el deseo de sobrevivencia para que todo se transformara. Producto de la soledad, del aburrimiento, de un desesperado esfuerzo de evasión o de reencuentro consigo mismo, la palabra es asimilada a las necesidades del hombre, re-significada por una conciencia intelectiva. Se vuelve entonces capaz de transgredir la nada y reinaugurar el mundo. Por ella todo vuelve a existir. En respuesta a la despersonalización surgirá como la mejor arma del hombre para rescatar su dignidad, para volver a ser.

La palabra y la imaginación, la imaginación y la palabra, por siempre inseparables, permanecerán intactas en una situación límite o, aún más, se reciclarán al punto de que solo podrán seguir creciendo, continuar alimentándose. Consecuencia de ambas serán la lectura y la escritura: en la lectura apasionada —tan profunda como interminable— y en la comunicación escrita en cualquiera de sus formas se encuentran los cimientos básicos, mínimos e indispensables, sobre los cuales, andando el tiempo, se estructuraría una resistencia cultural de trece años desarrollada en el vientre mismo del enemigo.

2. La escritura de todos

> Los reclusos podrán escribir 1 carta semanal de 2 carillas en hojas separadas de tamaño máximo de 22 x 28 cms. c/u con no más de 40 renglones por carilla. La carta deberá estar firmada por el recluso y al dorso de cada hoja deberá lucir el remitente con los datos completos (al igual que en el sobre). Deberán estar escritas en un solo color, en idioma español y no podrán contener subrayados, entrecomillados, poesías ni palabras vulgares u obscenas. No se podrán hacer juicios o valoraciones sobre la política interna y personal del Establecimiento o política nacional e internacional. (Normas disciplinarias a cumplir por los reclusos. Div. Reclusión, Sección Celdario, 100800, mayo de 1976.)*

Las cartas, única forma de escritura autorizada oficialmente de manera expresa, estaban sujetas a una omnímoda normativa. A la mayor parte de ellas el rigor de la censura las volvió abstractas: hasta los temas familiares o íntimos eran abordados sin poder hacer referencia a nada concreto, convirtiéndolas en una especulación sobre valores o sentimientos que derivaba en filosofía de entrecasa, algún pedido, alguna recomendación, siempre promesas: la eterna reiteración de una realidad inamovible. Solo a veces, en las más íntimas, surgía una escritura recurrente en guiñadas y señales solo conocidas por el emisor y el destinatario, una textualidad entrelíneas aprensible solo por ambos con el fin de burlar la censura. Del mismo modo debían escribirse las cartas de los familiares a los presos en lo que, a la postre, constituía una especie de exportación de la censura, la cual era asimilada y devuelta a su origen de manera inapelable.

> La carta afuera, hoy, es lo de menos. Acá, lo de más. Te autorizan una cada quince días, en una carilla, letra de imprenta, donde no se puede decir nada más que todo está bien: la salud, el tiempo, mamá; y no nombrar a nadie, como si no tuvieras vecinos, amigos... pero la gente del barrio está ahí, en las líneas no escritas y tantas veces tachadas. Pero aun así, papá, esa hoja suelta con cuatro frases es una bocanada de aire, un pájaro que revolotea, familiar, que se me posa en las manos y baila en las pupilas y me deja una reserva de papel para cuando la última hojilla se me haga humo.

La anterior cita, extraída de *Las cartas que no llegaron,* de Maricio Rosencof, da cuenta de los requisitos impuestos por los militares para la correspondencia de los familiares y de los rehenes «enterrados vivos» en cuarteles del interior del

* Citado en *Vivir en libertad*, de Walter Phillipps-Treby y Jorge Tiscornia, Montevideo, Banda Oriental, 2003.

país. Es cierto, se alude a condiciones extremas pero, al menos en este aspecto, no muy diferente era la realidad en el Penal de Libertad y en el de Punta de Rieles.

> ... escribir la periódica carta quincenal exigía un gran esfuerzo, demandaba capacidad de concentración y a veces podía insumir varios días. Encaramadas en las cuchetas, sentadas al sol, ensimismadas sobre la larga mesa de caballete el comienzo era duro, enfrentadas a ese silencioso muro de papel, una hoja inamovible de cincuentaicuatro reglamentarios renglones, ellos también prisioneros de los barrotes del margen estipulado. La birome me daba vueltas y vueltas entre los dedos, en espera de que en medio de tanta censura, autocensura, retrocensura, se escurriera alguna veta fresca de pensamiento original. Difíciles diálogos, a veces atascados como teléfonos descompuestos. El tiempo, infaltable tópico poético; filosofías retroactivas, reflexiones, promesas, transcurrían entre pedidos prácticos y recomendaciones caseras. A través de las cartas los amores se exacerbaban, las familias se reencontraban, las diferencias se extinguían. Finalmente, después de pasar por los ojos avizores de los encargados de turno y cuando estos lo permitían, llegaban a su destino, rengas palomas mensajeras. (8)

Las palabras de Raquel Núñez expresan con claridad las variadas instancias y dificultades por las que atravesaba la más elemental escritura carcelaria, la escritura de todos: las cartas. Eran el drama de la página en blanco; el obligado respeto a una normativa asfixiante; la autocensura temática y expresiva; el riesgo de lo anodino y de lo repetitivo; la búsqueda de las palabras precisas, certeras, que permitan la continuidad de una relación a pesar de la distancia, de los años y de las distintas circunstancias de vida; el desesperado esfuerzo por ubicarse en el mundo del destinatario, un mundo que el emisor conoció pero que ahora le era vedado, un mundo que debió sustituir necesariamente por otro para seguir viviendo.

Nadie dejó de pasar por estas instancias, desde el apenas letrado hasta el escritor más dúctil. Si difícil era dirigirse a una madre o a un padre, más lo era dirigirse a los hijos, a niños que crecían sin conocer a uno de sus padres y en muchos casos a ninguno de los dos, comunicarse con la magia de la infancia y hallar la palabra de afecto que mantuviera viva una presencia. Tan igual de difícil, en los casos de las parejas, instalarse en la realidad cotidiana del otro, ese otro que también diariamente vivía hostigado, en otra cárcel, en la rutina de un país amordazado o en los ajenos caminos del exilio. Aquí, la búsqueda de puntos comunes —meta imprescindible— exigía necesariamente una profundización de lo abstracto, donde cada uno debía interpretar a su modo sentimientos y valores y plasmarlos del modo que intuía más certero. Era tanto como lanzar una botella al mar. Lily Vives afirmaba en una de sus cartas.

> El mensaje debe poseer una fuerza tal que perdure al cabo de una semana. ¿Quedarán satisfechos los interrogantes? ¿Cuánto se dice? ¿Cuánto se oculta? ¿Dónde está la verdad? Las rejas separan y limitan más de lo supuesto.

> Las palabras pierden significado y contenido. Se crea un lenguaje diferente que debe ser decodificado y no siempre se logra. A pesar de la reiteración del mensaje, se siente la distancia, la incomunicación. De todas maneras estas son las reglas del juego. (110, p. 32)

En todas las situaciones cada uno sabía que esas cartas eran lo único que se tenía, la tabla de salvación a la que necesariamente había que aferrarse.* Del otro lado estaba la expectativa, la ansiedad que llevaba a sentir cada palabra o cada frase como un tesoro. No se podía frustrar esa expectativa: tenías un lector «cautivo» que jamás dejaría de leerte pero a la vez tenías el mayor juez de tus palabras y hasta de tus pausas y «entrelíneas». Lo mejor era imaginarse que uno estaba junto al destinatario, ni siquiera como en las visitas sino como en un pasado inolvidable, obligado referente. Pero entonces estaba la censura, o lo que era peor, la internalización de la misma, la autocensura. Era como si también el mejor censor se hallara presente. La situación pues, era ficticia, tan artificial como insostenible. Y sin embargo, había obligación de superarla. Como respuesta, se aprendió, azarosamente, a confeccionar cartas con un determinado nivel de inteligibilidad en la superficie y una coherencia mayor a un nivel más profundo, solo captable en el área de la intimidad, tan hermético como críptico fuera de ella. Verdaderas proezas que permitían saltar obstáculos y estimulaban hasta cierta audacia expresiva a la vez que se retroalimentaban sin cesar.

La adaptación a las imposiciones, paradojalmente, terminó en muchos casos por contribuir a la reflexión y el conocimiento interior:

> La limitación en la cantidad de espacio escrito autorizado tuvo un efecto interesante: me obligó a pensar muy bien los temas sobre los que quería hablar y luego a sintetizarlos con la mayor claridad posible… Hoy creo que todo eso me dio una libertad que yo no conocía, entendiendo por libertad la capacidad de sentir-pensar los temas todos sin cortapisas, llegar al fondo de mí mismo en esos temas y decidir, tomar la decisión de cuáles quería tratar con ustedes y cómo quería transmitirlos. (92)

Cada recluso tenía un censor, el cual se identificaba con un número. Tanto las cartas de entrada como las de salida pasaban por el mismo censor, quien elaboraba informes sobre los contenidos que eran archivados junto a los datos personales del preso o eventualmente enviados a canales de Inteligencia. En algunos casos los presos eran citados o visitados por el censor para aclaraciones sobre los contenidos de las cartas; en otras, determinados presos dependientes del mismo censor, tenían toda su correspondencia impedida durante algún tiempo. Una consecuencia de la censura y de la negligencia

* Quien esto escribe mantuvo correspondencia durante cinco años con su esposa exiliada en Suecia: para sortear la dificultad de la hoja en blanco muchas veces escribió mirando un mapa de ese país, deteniéndose en un contorno de mares y fronteras que le era absolutamente ignoto, sin perder de vista el pequeño punto negro que indicaba la ciudad donde ella vivía.

burocrática realizada ex profeso era el entrecruzamiento de mensajes. Estos, al retrasarse, condenaban la comunicación a un eterno monólogo. Al respecto reflexionaba Lily Vives:

> Las respuestas quedan sobreentendidas o simplemente no llegan a tiempo. Cada uno, el de adentro y el de afuera discurre con su problemática particular. Tienen en común la búsqueda de identidad en momentos de confusión social y política. De ambas partes hay un repliegue en sí mismo para reencontrarse. Para este propósito, la marginación forzosa favorece a algunos y a los otros la soledad y el abandono en que quedan sumidos en situaciones límites. (110, p. 9)

Sin embargo, hasta esta dificultad podía significar un valor positivo: la transición hacia otra práctica discursiva a partir de la carta.

> La técnica epistolar me ha permitido descubrir las posibilidades del monólogo. Es como un juego. Tomo un tema, reflexiono acerca de él, avanzo, retrocedo, lo circundo. A falta de interlocutor, acudo al recuerdo. La evocación no siempre es vívida, hay pérdida de elementos y recreación de otros. Tengo la sensación de entrar en un cuarto totalmente a oscuras, en el que se almacenan pertenencias. Con una linterna ilumino un rincón. El resto permanece en penumbra y no lo tengo en cuenta. Lo que casualmente resurge iluminado, es lo que me sirve para completar la idea que deseaba desarrollar. Otras veces lo real y lo imaginario se entrelazan de tal manera que al releerlo quedo perdida en la fantasía. (110, pp. 39-40)

El monólogo a la manera que lo señala Lily Vives, la revisión parcial o total de la conducta del individuo, la introspección que contaba con todo el tiempo que cada uno podía resistir, fue práctica casi obligada por las circunstancias, por el abrupto cambio de vida, por las tremendas pruebas a que cada preso debió someterse y por la imperiosa necesidad de adaptarse y sobrevivir. Sin embargo, pocas veces debió ser llevada al papel. La posesión de sus contenidos por las autoridades hubiera sido nefasta para el autor. Los balances y autocríticas personales así como las demostraciones de valor afectivo en las cartas y la sensación de vida que proyectaban, ofrecían un flanco de vulnerabilidad que el enemigo no desperdició toda vez que tuvo oportunidad de acceder a ellos. En manos de un psicólogo eficiente en tal tarea, como lo era Dolcey Britos, podían convertirse en un arma dúctil para provocar el desequilibrio emocional.*

No solo el monólogo podía surgir de manera marginal a las necesidades que planteaba la correspondencia epistolar. Las cartas para niños muchas veces derivaron en tímidos cuentos infantiles, bosquejos a desarrollar las más

* A este oscuro personaje se debe el mayor asesoramiento que los militares tuvieron en materia de manipulación psíquica de la población carcelaria.

de las veces, que pugnaban por pasar desapercibidos ante la censura. Tal fue el procedimiento para muchos de los cuentos que Mauricio Rosencof publicara bajo el título *Leyendas del abuelo de la tarde* (1990)* y los de Walter de León en *Las aventuras del Giusseppe y el orejudo* (1987).**

La transición sutil entre la carta y el poema, ya sea como reflexión a la primera o como una inmediata derivación, se puede apreciar en la obra de Daymán Cabrera.*** En otros casos, las cartas supieron ser también fuente de inspiración de otro tipo de textos que buscaron satisfacer la sed de comunicación. Así se elaboraron poemas o trozos literarios pensados en función de una recepción inmediata, cancioneros anónimos que circulaban de celda en celda, poemas musicalizados que se cantaban junto a las ventanas, preferentemente en los atardeceres, y otras veces destinados a un futuro incierto pero siempre esperado.

La llegada de las cartas, ese preámbulo donde la ansiedad abría todas las válvulas receptivas, fue también un tópico canalizado a través de la poesía. El motivo, no solo no era nuevo, sino que era capaz de acercar cárceles de distintas épocas y latitudes en condiciones similares. Ponía a la par los versos del español Miguel Hernández en una cárcel franquista,

> Fragmentos de la ternura/ proyectados en el cielo, / lanzados de sangre a sangre/ y de deseo a deseo... Allá va mi carta cálida, / paloma forjada al fuego,/ con las dos alas plegadas/ y la dirección en medio./ Ave que solo persigue, /para nido y aire y cielo,/ carne, manos, ojos tuyos, / y el espacio de tu aliento./ Y te quedarás desnuda/ dentro de tus sentimientos,/ sin ropa, para sentirla/ del todo contra tu pecho

con los de Sergio Altesor en el Penal de Punta Carretas,

> Como palomas de cartulina blanca/ hoy llegaron las cartas aleteando. /Por el corredor húmedo fueron de celda en celda/ removiendo la vida/ sembrando pajareras bulliciosas (4)

los de Juan Baladán en el Penal de Libertad:

> Paloma libre es tu carta/ cálida y serena; / sus hojas son tus manos/ que llegan a mi celda./ Paloma fuerte y sencilla/ con las alas recortadas/ vencedora de la noche/ de censuras y alambradas (12)

los de Jorge Torres en la misma cárcel:

* Véase también el relato «Mi planeta de color naranja», en *Piedritas bajo la almohada* (2002), de M. Rosencof.

** Véase el capítulo 8: «Literatura para niños».

***Véase el capítulo 6: «La poesía canera».

> Tu carta/... al final/ la traen/ la pongo en un bolsillo/ aliento mi impaciencia/ diez minutos/ o más/ enciendo un cigarrillo/ me echo en la cucheta/ te extiendo/ lentamente/ y estás/ sobre mi cuerpo/ un rato. (106)

y los de las compañeras de Punta de Rieles en una muy celebrada canción anónima que alude al correo entre los presidios:

> Los compas del mameluco/ los de la bocha pelada...
>
> Y de pronto lo esperado/ en el portón algo blanco/ trae sobres a rolete/ dice Onda en el costado/ se alborotan los sectores/ es el correo esperado/ y corren de boca en boca/ chimentos de los pelados...*

A pesar de estas opresivas condiciones de enunciación, resistiendo la doble acción combinada de la censura y de la autocensura, muchas de estas cartas significaron formas primitivas de lo que Mauricio Rosencof ha dado en llamar «literatura del período carcelario». Selecciones de ellas fueron posteriormente publicadas, tales son los casos de *Querida libertade* (1980), de Flavia Schilling (brasileña varios años detenida en el Penal de Punta de Rieles); *Cartas desde la prisión* (1984, reed. 2007), de Raúl Sendic, *Cartas desde mi celda* (1985), de León Lev; *Cartas de Lily* (1991, reed. 2007), de Lily Vives —excelente muestra de unidad y profundidad reflexiva, abarcando no solo el período de prisión sino también la posterior readaptación al «mundo de afuera», la lucha por «recomponer una imagen con lo que se trae, con algo de lo que se encuentra y con lo nuevo adquirido en el aquí y en el ahora»; *El correo del general. Correspondencia del Gral. Líber Seregni con su esposa Lily Lerena* (2005), trabajo de Blanca Rodríguez; *Un pensamiento libre: cartas de José Luis Massera* (2005) y finalmente *Adolfo Wasem, el tupamaro. Un puñado de cartas* (2006), selección de Sonia Mosquera.

Se trata de un número exiguo si se tiene en cuenta las miles que permanecen inéditas, las miles rechazadas por una censura que obedecía a un plan de desestabilización anímica y en consecuencia mental, de ambos interlocutores o por lo menos de alguno de ellos, y otras tantas que debieron ser destruidas por los propios presos a quienes solo se les permitía conservar una cantidad limitada (cinco en el Penal de Libertad, una o ninguna en Punta de Rieles).

De por sí las cartas, bajo la más pomposa denominación de epístolas, es un género que goza de reconocimiento literario. Baste como ejemplos, *Cartas a Theo,* de Vincent Van Gogh, obra muy leída en el Penal de Libertad, o, más apropiado para amantes del arte, las que Rainer María Rilke escribiera a Rodin. Sin el mismo prestigio, aunque también con propósitos catárticos, cabe destacar la escritura de diarios y comentarios a libros.

* Canción anónima, luego interpretada por José Carbajal, «el Sabalero».

Resulta difícil saber en qué condiciones existieron diarios de vida o informes cronológicos de sucesos así como cuántos de ellos hubo. La prohibición de hacer cualquier referencia a la vida interna de las cárceles debió trabar en gran medida su producción. Solo se han publicado tres, todos en el libro *Bitácoras del final. Crónica de los últimos días de las cárceles políticas* (1987, prólogo de Daniel Viglietti). El título de la compilación señala de por sí la cercanía de la libertad y la distensión que los hizo posibles: «Bitácora del calabozo», «Bitácora de Punta de Rieles», anónimo y colectivo a la vez, y «Bitácora de libertad», el único que se conserva proveniente de presos del Penal de Libertad, firmado por Abel Barbosa, escrito en Jefatura Central y que da cuenta de los días 10 al 14 de marzo de 1985.

Más común, el comentario de libros leídos fue una práctica desarrollada por un buen número de presos con la intención de desahogar las emociones o plasmar los pensamientos que la lectura les había sugerido. Muchas veces, más que un esbozo de crítica literaria, lo que se buscaba asentar eran las enseñanzas captadas en la obra, una especie de registro de su potencial *didactia*. En todos los casos era una manera de dar fin al libro, de despedirse de él con la ilusión de estar poseyéndolo para siempre.

Como es evidente, esta práctica escritural estuvo íntimamente relacionada con el valor de la biblioteca y es quizá la prueba más directa de cómo el abastecimiento de ideas a cargo de ésta provocaba a muchos, de manera ineludible, la necesidad de escribir. En «La palabra IV», un texto publicado en el colectivo *Paysandú x 4* (1998), Carlos Caillabet la recuerda de esa manera:

> Vladimiro sostenía que había muchos que se hacían los lectores pero en realidad eran lectores de solapas. Solaperos, pinches vendedores de estatus, decía. Por eso Vladimiro apuntaba todos los libros que leía, cada cual acompañado de sabrosos comentarios. En seis años de prisión llevaba 1057 libros leídos, es decir, un libro cada dos días. Y no contaba a Horacio Quiroga a quien releía constantemente.

3. La biblioteca del Penal de Libertad (1)

El origen

En un recreo alrededor de los pilotes que sostienen la mole de cemento del celdario, hacia febrero o marzo de 1973, cuando todavía la Dirección del Penal de Libertad estaba a cargo de un triunvirato integrado por un alto oficial de cada arma, recuerdan algunos de los primeros presos, en su mayoría pertenecientes al MLN-T, que el contraalmirante Costa se dirigió a ellos asegurándoles que serían tratados de acuerdo a las normas de los reglamentos sobre prisioneros de guerra. Era una acotación que intentaba brindar cierta tranquilidad en un momento en que si bien se hablaba de una cárcel modelo nada parecía indicar un rumbo cierto. Sus palabras fueron aprovechadas como la oportunidad para pedir el ingreso de libros. Quien se atrevió a hacerlo, no importa su nombre, participaba de un clamor general, con seguridad largamente manifestado en aquellos días. Costa se limitó a preguntar qué libros se quería. Le respondieron que los libros estaban, que lo que necesitaban era una autorización para entrarlos, libros de estudio, de filosofía, novelas. Es la solución para no volvernos locos, comentó otro. A los pocos días llegaron las primeras autorizaciones.*

La afirmación de Costa —propia de aquellos tiempos cuando en las Fuerzas Armadas aún existían distintos sectores en pugna por el poder y procedente de un oficial de la Marina, bando que por momentos intentó inclinarse a determinada tradición constitucionalista— respondía certeramente a aquella temprana realidad carcelaria. También respondía a ella una lucha planteada desde el primer momento, la procura de los llamados «servicios» o «comisiones», lugares de trabajo que, según el testimonio de David Cámpora, «no solo fueron de utilidad concreta para el preso y moldearon milicos, sino que abrieron mucha puerta». (48, p. 56)

Un poco de historia

El llamado «Plan de desarrollo», que los primeros presos diseñaron a poco de llegados al Penal de Libertad, jugaba con la obsesión militar por la eficacia y el estricto cumplimiento y, aunque parezca paradójico, trataba de hacer honor a la consigna estampada en el frontispicio «Aquí se viene a cumplir». Se trataba de deslumbrar, de impresionar a las autoridades militares con una estrategia que

* Expresiones similares pueden hallarse en *El hombre numerado* (2007), de Marcelo Estefanell: «Acá va a poder leer lo que quiera, informó el coronel; pida a su familia lo que se le antoje», p. 10.

no debió distar mucho de la emprendida el año anterior cuando, entre sesiones de tortura, se trató de conducir a jóvenes oficiales hacia la represión de «ilícitos económicos». Coincidió también con el breve tiempo transcurrido entre los episodios del 9 de febrero de 1973 y el golpe de Estado del 27 de junio, cuando los comunicados 4 y 7 pusieron a las categorías de «peruanismo» y de «nacionalismo militar» en su apogeo y las distintas organizaciones devastadas revisaban sus planteos a partir de ellas. Para el conjunto de los presos aún era posible intentar otra pulseada buscando incidir en el seno del enemigo, abrir un camino «desde adentro» que asegurara al menos una porción de poder.

Esto explica la ambición de un «Plan» que fue presentado con el objetivo de autoabastecimiento interno y un plus de rentabilidad económica que, tal vez, debió halagar a las autoridades. Tenía por principal renglón el aprovechamiento de decenas de hectáreas destinadas a una granja agropecuaria modelo con cría de terneros, cerdos, conejos, avicultura, apicultura, con análisis de costos, suelos, mercados, variedad de cultivos y que culminaba nada menos que con una fábrica de calzado fino para exportación. (48, p. 67) Lo curioso es que la dimensión y la excelencia del «plan» evocaban, conocido o no, retazos del proyecto original para el cual había sido construido el Penal. Eran simetrías concretas que tenían que ver exclusivamente con el entorno geográfico y con la «ruralización» de la cárcel, pero obviamente, muy alejadas en su espíritu y filosofía. En todo caso, la mayor similitud radicaba en la celda-dormitorio, en la vida «puertas afuera», exactamente lo inverso de lo que a la postre sucedería.

El proyecto original, o prehistoria del Penal de Libertad, arrancaba desde casi cuarenta años antes, en marzo de 1934, cuando Juan Carlos Gómez Folle (1888-1971), entonces al frente de la Dirección General de Institutos Penales, propuso la creación de una Colonia Penal Agrícola Industrial a la que denominó «Colonia Educativa de Trabajo». La aprobación de un nuevo texto constitucional que intentaba legitimar la dictadura del doctor Gabriel Terra y de un Código Penal inspirado en el elaborado en la Italia fascista en 1931, daba pábulo por esos días a nuevas iniciativas de represión y control poblacional. Una excusa aún lejos de volverse realidad —el hacinamiento en los establecimientos de reclusión urbanos— abría por primera vez en el país la opción de una «cárcel rural». Era una especie de «institución total», un supuesto modelo humanitario de reclusión («régimen all'aperto») con mucho «trabajo al aire libre, complementado por el aprendizaje de ciertos oficios», siguiendo las ideas que Howard plasmara en sus «Penitentiary Houses». El frontispicio ideado para aquel entonces debía ser fiel reflejo de esos ideales: «Aquí se reforma al hombre por la tierra y la tierra por el hombre».

Gómez Folle se propuso construir su cárcel modelo a unos 53 kilómetros de la capital, en medio del campo, en un predio de 737 hectáreas situado en el paraje llamado Libertad, en el departamento de San José. Había elegido el sitio a conciencia, después de descartar muchos y aceptándolo como el ideal. En aquellas tierras —argumentaba— predominan «las pendientes de suaves caídas» y no hay lugar que no pueda ser destinado a cultivos, sus suelos son «profundos, libres de piedra», aptos para la explotación agrícola intensiva, especialmente frutal y hortícola.

El proyecto preveía un enorme complejo que incluía a la Colonia Educativa, una Escuela Correctiva de Inadaptados y un Manicomio Criminal. Comprendería un edificio en cinco plantas superpuestas con un sistema celular para 500 personas, 30 celdas de corrección o calabozos de rigor, torre de observación central dotada de reflectores y sirena, torres de vigilancia periférica, un cuerpo especial de guardia o la alternativa de conformarlo con cuadros del Ejército, perros policía especialmente adiestrados, alambrado perimetral electrificado, pistas de aterrizaje y tuberías especiales para inundar de gases lacrimógenos los diversos recintos. Tendría además un hospital, un gimnasio deportivo, una morgue propia y un sinfín de construcciones anexas en lo que tal vez podría tipificarse como una verdadera «cárcel ciudad» o, como prefiere razonarla el doctor Gonzalo D. Fernández, un *stalag* que negaba todo propósito humanitario y al que solo le faltaban los hornos crematorios. (42) Adquirido el terreno, las obras comenzaron en 1937. La construcción sería espasmódica, continuándose en 1940, 1942 y 1957, alcanzado solo a tres pisos del celdario y a los calabozos de rigor.

Esa base edilicia, a la que se le añadieron prontamente los dos pisos faltantes, es la que las Fuerzas Armadas decidirán aprovechar en 1972 al descartar la opción de reabrir el Pabellón de la Isla de Flores como cárcel de prisioneros políticos. Gómez Folle había muerto el año anterior y de todos sus desvelos solo quedaban esos edificios embrionarios, muñones de una extravagante utopía carcelaria condenada a permanecer inconclusa.

El «Plan de desarrollo» planteado por los primeros presos corrió una suerte similar. Fue una etapa efímera. La Junta de Comandantes en Jefes lo frenaría por completo hacia 1974 dando fin a la primera etapa en la historia del Penal de Libertad. Una política de hechos consumados había permitido, sin embargo, concretar algunos aspectos que el tiempo volvería irreversibles. Lo obtenido, aunque lejos de lo ambicionado, bastó para condicionar la vida carcelaria hasta sus últimos días, tanto la de los presos como la de los militares. El primer paso fue la cantina y el segundo la biblioteca, a la que pronto se sumaron la fabricación de bloques de construcción, herrería, carpintería, jabonería, horno de basura, leñera, policlínica y laboratorio médico, atención odontológica, cine, música, talleres de impresión, de óptica y de mecánica dental, una escuela, un criadero de cerdos, la quinta, los panales de abejas, la panadería, la cocina y sus derivados: la carnicería y la pelada de verduras. Algunos rubros fueron precarios y de duración limitada pero otros tendrían una larga y memoriosa existencia.

La biblioteca pues, como la mayoría de los demás servicios, fue el producto de: 1) una política penitenciaria que aún no se había terminado de configurar, donde existían distintos proyectos de cárcel que respondían a los distintos bandos en pugna en el seno de las Fuerzas Armadas; 2) un conjunto de presos que hábilmente intentaba utilizar esas contradicciones en su provecho teniendo como referente la experiencia adquirida en la cárcel de Punta Carretas; 3) la probada tenacidad de los familiares que, pacientemente, como hormigas y no sin audacia, fueron abasteciéndola. La idea manifestada por Cámpora de

que «cuando algo se organiza bien, dispone de un asiento físico, se instala, crea una dinámica de funcionamiento y se institucionaliza, se vuelve poco menos que intocable» (48, p. 61) halló en la biblioteca plena confirmación. Los más duros avances represivos podrían clausurarla de manera temporal e incluso mutilarla seriamente, pero nunca eliminarla.

Libros, libros

Una vez recibida la autorización, en poco tiempo ingresó una verdadera avalancha de libros. La circulación de los ejemplares pasó por las etapas de intercambio individual a la hora del recreo, por la de distribución por sector y finalmente por la conformación de la Biblioteca Central. «Yo trabajé en ella en su época de esplendor, cuando empezó a llenarse con un caudal fabuloso de libros que habría llegado a doce mil y entraba de todo. Llegamos a ser no menos de diez que trabajábamos, creo, en tres turnos. La gloria para mí era tener la primicia de los libros que entraban, flamantes o viejos, a menudo joyas que nunca he vuelto a ver, y llevármelos a veces a la celda antes de clasificarlos (no era muy prolijo, debo reconocerlo) como avaro ratón de biblioteca que era. Puedo dar fe, a través de ese enorme, variadísimo material que los presos políticos uruguayos, a través de esos envíos de los familiares, representábamos un microcosmos de impresionante vastedad y riqueza cultural. Entraba lo previsible y los *best sellers* del momento pero también lo más interesante o lo más raro e insólito, tesoros de colección, las joyas de la abuela...»*

La biblioteca, a pasos acelerados, se volvió una realidad indiscutible, una presencia sólida y generosa, tan dispuesta a sobrevivir como los mismos presos. David Cámpora afirma:

> ... se volvió rápidamente uno de esos mundos intocables: doce mil volúmenes, con un catálogo de doscientas páginas superclasificado, bien impreso y encuadernado en talleres propios; todos los libros forrados con nylon, una ficha de biblioteca por recluso, un control al minuto del libro: dónde estaba, cuándo había salido, cuándo tenía que volver; un trabajo fino que hacía progresos con la censura, y que desarrollaba cultural y políticamente a una población penal. (48, p. 67)

Los testimonios sobre el origen de la biblioteca recuerdan que al principio la única censura se concretó en libros sobre tácticas y estrategias militares, algo comprensible si se piensa en razones de seguridad. No hubo inconvenientes, en cambio, con libros de política, los cuales ingresaron sin restricción alguna. «¿Y a mí que me importa que usted lea marxismo?, ¿usted no es marxista?, ¿qué va a leer entonces?», cuenta Cámpora que le dijo un alto oficial en aquel entonces. (48; p. 78) En su libro se mencionan algunos títulos, luego rigurosamente desaparecidos: *La economía política del crecimiento,* de Paul

* Testimonio de Roberto Meyer al autor.

Baran; *Tratado de economía política,* de Oskar Lange; *Tratado de economía marxista,* de Ernest Mandel; *El profeta desarmado,* de Isaac Deutscher; *Historia de la revolución rusa,* de León Trotski; y mucho Marx, Engels, Lenin. (48, pp. 118-119) A ellos debe agregarse, *Pedagogía del oprimido,* de Paulo Freire, y *Las venas abiertas de América Latina,* de Eduardo Galeano, recordados por Ramón Machado en su novela *De punta y para arriba.*

La biblioteca, sin embargo, pudo no haber sido la principal tributaria de este tipo de libros. Tal vez por razones de seguridad o por su tráfico constante, Roberto Meyer recuerda que «la historia de los libros marxistas pasaba de algún modo un poco por allí (por la biblioteca) pero tenía su verdadera épica en el trasiego clandestino por las planchadas».* Que la censura se aproximaba debió también ser fácilmente entrevisto a partir de la asunción en el mando del Penal del mayor Arquímedes Maciel, destinado a instalar el proyecto de cárcel de los golpistas. Eso explicaría la urgencia por leer esos libros y documentos o eventualmente «conservarlos».

Un sistema complejo

En realidad, la biblioteca tampoco era una sola. Además de la Biblioteca Central, de la que nos hemos referido hasta ahora, convivían con ella las llamadas «bibliotecas de planchada», por lo menos una por sector en cada piso, lo que suma otras diez acumulaciones de libros, generalmente pequeñas, que se mantenían como reserva y que cada tanto se distribuían. Estas bibliotecas de alternativa se mantuvieron, en la mayoría de los casos, hasta entrados los años ochenta cuando la triste dupla del teniente coronel Fausto González y el mayor Mario Mouriño ordenó la concentración de todos los libros en la Biblioteca Central.

A esto deben sumarse los libros individuales, no más de cuatro por compañero, que podían hallarse en cada celda. Seguramente, de acuerdo con el testimonio de Meyer, debió ser entre estos últimos (entre los «de planchada» y los individuales) donde predominó la llamada «literatura marxista», cuya existencia se previó como transitoria.**

Una figura clave en la distribución de los libros fue «el bibliotecario de planchada». Mientras quienes trabajaban en la Biblioteca Central enviaban los libros de acuerdo al pedido realizado en el correspondiente formulario, muchas veces sin saber a quién se lo enviaban (el preso aquí como en todo se identificaba por

* Testimonio de Roberto Meyer al autor.

** La compleja realidad a que nos estamos refiriendo se limitó exclusivamente al celdario. Las barracas, cinco, divididas cada una en dos sectores y destinadas a presos de condenas «pequeñas» (hasta de cinco años aproximadamente) o en vías de ser liberados, constituían otro espacio, otra cárcel dentro de la cárcel. Incomunicadas entre sí y por sectores, los libros hallaban allí una circulación más restringida, algo que muchas veces era compensado por la lectura en grupo, práctica posible por las condiciones de reclusión.

un número), el compañero que tenía a su cargo la oferta de libros en cada sector del celdario era por lo general alguien entendido en tal función, que conocía no solo el material de que disponía sino también a sus probables usuarios, capaz de recomendar lecturas y de conocer las necesidades o inquietudes de cada compañero para ofrecerle el libro afín. Por lo general, si existía un consenso, desempeñaba por mucho tiempo esa función sin que se lo relevara, prerrogativa de la que solo gozaban los «fajineros de planchada» o los «hierramenteros» (distribuidores de herramientas para la confección de manualidades).

Etapas

La historia de la Biblioteca Central del Penal de Libertad corre paralela a la historia del penal, la una es proyección exacta de la otra. Superado el duro instante inicial transcurrió aquella primera etapa de «bonanza» y a la vez de incertidumbre, concentrada en acumular y avanzar lo más posible, abruptamente finalizada con la dirección del mayor Maciel, la retirada de los máximos dirigentes del MLN en setiembre de 1974 y la muerte del teniente coronel Trabal a fines de ese mismo año.* Su punto de culminación fue la primera clausura de la biblioteca, registrada ese mismo año, y la eliminación física de gran parte de su material. La censura y la quema de libros adquirieron entonces proporciones gigantescas, solo comparables a la del bibliocausto nazi o a la destrucción de libros confucianos** en la antigua China.

La segunda etapa se inicia en 1975 y coincide con el período más duro en la vida del penal. Durante ella la biblioteca tuvo la fuerza del maná en el desierto, fue oxígeno y bastión defensivo. En 1979, la Cruz Roja Internacional la enriqueció con una fuerte donación de libros procurando actualizarla. Fausto González y Mario Mouriño la someterían a una nueva clausura en 1981 que una vez más derivaría en quemas de libros, entre los que se contó incluso algunos de los donados por la Cruz Roja Internacional.

Tras la misma se inició la tercera y última etapa, siendo de los pocos servicios que en ese entonces sobreviviera al intento de los militares de controlar plenamente a la población reclusa tras el plebiscito de 1980. En un país donde todos los agentes sociales y políticos volvían a manifestarse activamente y día a día se avanzaba, aunque lentamente, hacia la liquidación del régimen dictatorial, la cárcel debió ser custodiada a ultranza, su población guardada más que nunca bajo mil llaves. Increíblemente, aunque humillada y dolida, la biblioteca subsistiría hasta el último día ostentando en su catálogo final más de nueve mil títulos.

* El 18 de diciembre de 1974 fue asesinado en París el teniente coronel Ramón Trabal. De inmediato su muerte fue atribuida al MLN-T. Tal extremo fue expresamente negado.

** En el año 213 A.C. el emperador Chi'n Hsih Hwang Ti ordenó la quema total de libros confucianos. Se calcula que se destruyeron dos millones de libros procedentes de toda China.

La censura en las bibliotecas de las cárceles

Cada libro quemado ilumina el mundo
R. W. Emerson

> Se comunica al personal recluso que deberá hacer llegar a los sargentos de Piso, los folletos compendiados de los Boletines Informativos que tengan en su poder y el libro «Historia social de la Ciencia» de Bernal.
> ESTABLECIMIENTO MILITAR DE RECLUSIÓN Nº.1. DIVISIÓN BIENESTAR Y RECREACIÓN. MOJÓN 301. 06 Mayo 1982.

Todo estaba celosamente reglamentado en el Penal de Libertad. La hora de levantarse y la de acostarse, el tiempo para tender la cama y para higienizarse, la vestimenta y los traslados fuera de la celda, cómo caminar, cómo pararse, cómo mirar, el largo de los bigotes y el tipo de calzado, el horario de llegada de las comidas y la distribución del agua caliente, la duración del baño, cómo colgar la ropa lavada, cómo hacer una carta, la duración de las visitas de familiares y la forma de despedirse, qué hablar y qué no hablar con familiares y abogados, el tiempo y la forma de afeitarse, la tenencia de libros y la materia prima para las manualidades, etcétera.

Aun así, de mucho de lo que estaba reglamentado había que pedir autorización previa, la cual era concedida o no. Las órdenes podían variar según la guardia, según la temporada del año o según disposiciones centrales y a veces resultaban contradictorias. Lo que no estaba reglamentado muchas veces pasaba por prohibido. Carlos Liscano, en su ensayo *El lenguaje de la soledad* describe con exactitud al Penal de Libertad, la más conocida cárcel uruguaya de presos políticos tanto a nivel nacional como en el exterior. Su descripción no solo se limita a aspectos físicos sino fundamentalmente a las condiciones de vida internas:

> En el Penal de Libertad había un edificio y un grupo de barracas, cinco. El edificio, a unos diez metros sobre el suelo, sostenido por 96 columnas, estaba dividido en cinco pisos, que se dividían en dos sectores, que se dividían en dos alas. Las barracas estaban divididas en dos sectores cada una. Nadie del edificio se podía comunicar con las barracas. Cada piso estaba aislado de los otros. Cada sector dentro de un mismo piso estaba aislado de los otros sectores, cada ala estaba aislada de la otra. Si contamos pisos, barracas, sectores, alas, la suma dice que los más de mil presos allí encerrados estaban divididos en unos treinta grupos incomunicados entre sí.
> (...) Ni siquiera los presos llegaban a hacerse una idea exacta de la engorrosa organización que dominaba los traslados de individuos, los traslados de objetos, el procedimiento para higienizarse, para colgar la ropa lavada, el reparto de la comida, el envío y la recepción de cartas, las visitas de familiares y abogados, lo autorizado, lo prohibido, la vida toda.

> Cuando uno, después de años, creía saber cómo funcionaba algo, se daba cuenta de que no había logrado pasar más allá de la superficie; de lo indomeñable para el más experimentado administrador. Todavía más: si lograba penetrar en lo hondo, llegaba a ver que las excepciones a los procedimientos establecidos eran tantas, que en último análisis todos eran casos para los que el plan organizador intentaba encontrar soluciones lógicas, pero que las soluciones nunca resultarían organizables en un sistema consistente. Aun así, todo en la cárcel daba la impresión de tener una razón. El sector de la vida rebelde a la racionalidad castrense estaba en estudio, y ya se lograría dominarlo.
> El paisaje del lugar era un yermo de metal y rejas, poblado de soldados, perros, garrotes y reglamentos. El prisionero iba a consagrarse durante años a inventar la realidad, a nombrar lo que no existía para que comenzara a existir. Era necesario generar situaciones donde la alegría y la risa aparecieran como espontáneas. Y aparecían, siempre aparecían, y nadie podía entender de qué se reían aquellos individuos.
> Aislamiento y complicación burocrática eran las características del Penal de Libertad. Aislamiento del mundo, del resto del país y de los presos entre sí, hasta llegar al aislamiento individual. La cárcel parecía un satélite artificial, sobre sus columnas, inmóvil sobre el planeta Tierra, ajeno a las leyes de la sociedad y de la naturaleza… (55)

En ese mundo cuadriculado y numérico, rígido, absolutamente incierto —donde el preso para su vida diaria debía incorporar centenares de disposiciones de reglamentos que se pegaban en la puerta de cada celda en su lado interior—, la asfixia psicológica y el amordazamiento intelectual obligaban a los represores, probablemente contra su voluntad, a permitir determinadas y mínimas «válvulas de escape». La presión sobre el individuo no podía ser total y definitiva para evitar el riesgo del desborde, de lo incontenible o incontrolable. Debía experimentarse a largo plazo, dejando mínimos canales o «momentos de alivio» que dieran lugar a nuevos aprietes, a nuevos retorcimientos. Entre esas válvulas de escape figuraban las visitas, las cartas, los recreos, la elaboración de manualidades, algunos servicios, la lectura, y en menor medida las audiciones por parlantes y el cine. La prohibición sin concesiones hubiera significado un dislocamiento de todo el andamiaje burocrático y administrativo de la cárcel.

Claro que tampoco el ejercicio de estas «válvulas» podía ser a gusto del consumidor. Algunas, como la visita y el recreo (no se podía «trillar»* de a tres, etcétera), estaban rigurosamente regladas a fin de asegurar en todo momento la compartimentación interna y el aislamiento del exterior. Otras, como las manualidades (no podía haber forros, dobladillos, prohibición de determinados motivos) y fundamentalmente la lectura, eran recortadas a través de la censura. Es en esta última donde puede realizarse un mayor análisis sobre el significado de la censura.

* Trillar: caminar conversando durante los recreos. Solo podía hacerse de a dos.

En todos los tiempos, la censura al libro se presenta como una forma simbólica de destrucción del autor, de sus ideas y también de sus potenciales lectores. «… comprendí que detrás de cada libro hay un hombre» —afirma Mustang, el bombero encargado de quemar libros en la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. La quema de libros en la Antigua China pretendía ser la aniquilación de las ideas de Confucio y de todo lo que pudiera cuestionar o, al menos, ser distinto a lo que el régimen imperante proponía. El gran bibliocausto nazi, con sus hogueras extinguiendo miles de libros en las calles de casi todas las ciudades de Alemania desde el 8 de abril hasta fines de mayo de 1933, por orden del Ministro Goebbels y con una participación colectiva que incluyó a estudiantes y en algunos casos hasta niños, pretendía el fin de 5.500 autores cuya obra era considerada nociva, insana y perjudicial para los intereses del Tercer Reich. «Donde los libros son quemados, al final también son quemados los hombres», había afirmado con acierto premonitorio Heinrich Heine en el siglo XIX y en realidad esa era la aspiración cierta, el secreto (y no tan secreto) deseo.

En el Cono Sur, plagado de dictaduras militares, la experiencia se instaura como una lógica consecuencia de los hechos. La quema de libros en la ciudad de Córdoba bajo responsabilidad directa del Regimiento Catorce del Tercer Ejército argentino presentaba el argumento de que «se hacía desaparecer esta documentación perniciosa en defensa de nuestro más tradicional acervo espiritual, sintetizado en Dios, Patria y Hogar». (Citado en 73)

En Uruguay la censura se inició durante la llamada «dictadura comisoria»* (1968-1972) a través de la clausura de diarios y semanarios, abarcando desde 1973 a todos los eventos y manifestaciones culturales, requisando bibliotecas, limitando editoriales y todo tipo de medios de comunicación, incluido el cine y el teatro. «La peculiaridad de la censura en nuestro país fue la ausencia de normas de cualquier tipo. No existieron parámetros —en lo político y lo moral— como sí hubo en los casos argentino y brasileño», ha afirmado Alejandro Michelena quien, en sus crónicas montevideanas, ha explorado el tema. (72) Más allá de la obvia interdicción de todo texto o evento considerado marxista o propagandista de cambios sociales, no hubo lineamientos específicos que sirvieran de guía a los censores. El criterio individual de estos últimos fue, pues, lo que primó. Por unanimidad la censura prohibió obras de Francisco Espínola, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Carlos Martínez Moreno y Mario Arregui. Después, reinó la incertidumbre.

Hubo episodios memorables. En el capítulo 9 de este libro se da cuenta de la censura del prestigioso semanario *Marcha* en febrero de 1974 y de la prisión del escritor Nelson Marra. Sirva de ejemplo también la disolución del Teatro El Galpón el 6 de mayo de 1976 por obra del decreto 254, con la firma de Juan María Bordaberry, Linares Brum y Walter Ravenna: todos sus trofeos, medallas de oro, hasta el dinero en caja fueron llevados «en custodia» y nunca más aparecieron. Asimismo se modificó el estatuto de la Comedia Na-

* «… calificativo que destacados juristas le aplican a esta etapa de acuerdo a la definición que en el campo del derecho se da al término 'comisorio': obligatorio o válido por cierto tiempo, o aplazado para un día determinado.» (88)

cional, se le designó un coronel interventor y se la hizo depender de la Dirección de Hoteles y Casinos de la Intendencia de Montevideo (¿?). En todos los casos, la censura iba acompañada del desprecio ramplón, del asco manifiesto hacia cualquier forma de la cultura. Hasta dos tangos cantados por Carlos Gardel que parcialmente aludían a temas sociales fueron alcanzados por la prohibición: «Al pie de la santa cruz» y «Acquaforte».

Una expresión extrema de este instrumento represivo —y a la vez modélica— se llevó a cabo en las cárceles. Allí la censura era también una forma de golpear psicológica y afectivamente al preso, de talar su inteligencia, de recortar una superioridad intelectual en la materia que no se podía permitir. Tú no puedes saber más que yo, eso es imperdonable, razonaban los militares. El convencimiento de que el libro, cualquier libro, reafirmaba las ideas, la visión del mundo y la salud mental del preso, llevaba a que la censura fuera un arma de represión de uso continuo, en la que nunca se debía bajar la guardia. Todo lo que se concedía en ese aspecto podía estar contribuyendo al resurgimiento de ideas que debían ser «eliminadas».

Las corrientes filosóficas que consideran la lectura como derecho inherente a todo ser humano y los argumentos expuestos por los defensores de la biblioterapia (idea aplicada en muchas cárceles del mundo donde el libro es utilizado como instrumento de cambio de conductas tendiente a la reinserción social del penado) hubieran merecido el más profundo descrédito por parte de los censores de la dictadura. En el siglo XIX, en los Estados Unidos, los capellanes cuáqueros de las prisiones de Nueva York y Filadelfia fueron los primeros en impulsar aquellas ideas.* Obtuvieron como conquista inicial que *La Biblia* fuera considerada «el único libro de libre acceso al recluso a fin de reformar y de guiar su sentido moral». (68) Sin embargo, un siglo después, en el Penal de Punta de Rieles *La Santa Biblia* estaba prohibida… Más sutil, en Libertad prohibieron *La Biblia Latinoamericana.*

En todo caso, para los modernos censores, solo la literatura obsecuente a la dictadura podía cumplir una función biblioterapéutica. Es así que hacia fines de la década de los setenta, algunos libros oficiales del régimen y folletería propagandística de la DINARP pasaron a formar parte del acervo bibliotecario del Penal de Libertad. Eso explica la presencia en el catálogo de *La Subversión. Las Fuerzas Armadas al pueblo oriental* y *Testimonio de una nación agredida*, ambos panegíricos gubernamentales. La singular «terapia» halló su más alta expresión en Punta de Rieles donde en 1975 se incorporaron folletos y revistas de contenido antimarxista, antisemita y antiliberal, la revista *El soldado*, apologías de los regímenes de Hitler y Mussolini y de estructuras corporativas de la economía, libros de doctrinas conservadoras de la Iglesia Católica como los de San Agustín, etcétera.

A David Cámpora le informaron cuando retornó al Penal de Libertad tras varios años de estar retenido en cuarteles:

* Se reconoce a los norteamericanos Daniel Suvak y Austin McCormick como los más modernos defensores de la biblioterapia en las cárceles.

—Biblioteca arrasada, Chichí. Primero la cerraron varios meses; ¿te acordás que había como doce mil volúmenes?; trajeron un oficial que sería medio leído y estuvo sudando tres meses; hasta que reclutaron a un colaborador que se hizo el brazo derecho del coronel, y ése sí sabía: entró a seleccionar rápido. Dijeron que los libros los iban a devolver a las familias, pero encontramos los restos en el quemadero de basura, atrás de la cocina. (48, p. 223)

La primera gran quema de libros fue en 1974 tras varios meses de clausura de la biblioteca. Las cifras de libros destruidos varían: más de diez mil según Cámpora y según el colectivo *Uruguay: seguridad nacional y cárceles políticas* (1984), más de cinco mil según la novela de Daniel Iribarne *Los infiernos de la libertad* (1990), cuatro mil según un informe anónimo de 1982 en poder de SERPAJ. Otras cifras maneja el testimonio de Franklin R. Ferrari, quien señala a un colaborador en la tarea de destrucción:

En aquel catálogo centenares de títulos habían sido tachados. Sobre estos se leía esta frase: "Eliminado por frases subrayadas". Escritores como Jean-Paul Sartre, Víctor Hugo, Emilio Zola y otros tantos, eran 'impropios' al régimen fascista. Por medio de un compañero me enteré que unos meses atrás, un siniestro personaje, traidor del Partido Comunista y hombre de los cuerpos de Inteligencia de la dictadura, había estado en el Penal de Libertad realizando la tarea de aconsejar a las autoridades los libros que debían ser quemados. Más de 7.000 libros fueron arrojados a las llamas. Ricci (ex integrante de la Unión de Juventudes Comunistas [UJC]) cumplió bien su trabajo. Solo 3.000 libros se salvaron de este atropello fascista. (43)

Donde hay plena coincidencia es en las temáticas prohibidas a partir de ese momento: Política, Filosofía, Psicoanálisis, Psicología, Psiquiatría, Mecánica, Electrónica, Sociología, Historia de los siglos XIX y XX, Física, Química, Estadística, Economía, Idiomas, y parcialmente Antropología. Hacia 1980, cuando la Cruz Roja Internacional logró entrar por primera vez en el Penal de Libertad, expresó en su Informe: «Los libros de literatura anteriores a la Revolución Francesa se encuentran en la biblioteca, después, nada parece haber sido publicado».*

«No se puede hablar en idioma» [?], se les llegó a ordenar a las presas en Punta de Rieles. Hasta allí se extendió, en ese mismo año 1974, la quema de libros. «Mi peor recuerdo de la cárcel de Punta de Rieles es ir celda por celda recogiendo los libros, haciendo paquetes de papel de diario y transportarlos al cuarto afuera del perímetro de la cárcel donde estaba la caldera de la calefacción. En esa hoguera se quemaron miles de libros que la dirección del Penal consideró peligrosos. Allí se fueron todos los tomos de *En busca del tiempo*

* Citado en *Uruguay nunca más* , Montevideo, SERPAJ, 1989, p. 210. «*The library only includes books predating the French Revolution; one would say that bookpublishing stopped for ever at that time.*» (Copia del original de la Cruz Roja, en *Behind the Dissapearance,* de Jain Guest, Philadelphia, 1990.)

perdido que Roberto Mascaró me había mandado solidariamente, la Biblia que mi primo el obispo de San José Pablo Galimberti me había hecho entrar de contrabando, los primeros libros de Manuel Scorza que Yessie Macchi había recibido de sus padres, las poesías que Marisa Montana nos leía por las noches», ha escrito Ana Luisa Valdés.* «El Crouzet del siglo XX lo destrozaron con saña y lo quemaron», se afirma en otro testimonio. (8, p. 140) En 1977 habría una nueva censura en Punta de Rieles a la que se sumaría en el Penal de Libertad el cierre de la biblioteca durante siete meses hasta el 17 de abril de 1981. (67, p. 94)

La lista de autores prohibidos fue exhaustiva en ambas cárceles: abarcó la totalidad de los teóricos marxistas, anarquistas o de ideas progresistas o antiimperialistas, economistas como John Maynard Keynes, filósofos como Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche y Michel Foucault, historiadores como José Pedro Barrán y Benjamín Nahum además de los escritores Bertolt Brecht,** Bertrand Russell, Enrique Jardiel Poncela, Nazim Hikmet, George Orwell, Víctor Hugo, Marcel Proust, etcétera. Mientras en la literatura uruguaya las ausencias más notorias eran las de Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Líber Falco y Jesualdo Sosa, en el resto de América lo eran las de los Premios Nobel Pablo Neruda y Gabriel García Márquez.*** Hubo autores como Lilian Hellmann que sufrieron la persecución del macartismo en Estados Unidos y la de los militares en Uruguay. Otros como Sigmund Freud, Bertolt Brecht y Marcel Proust tuvieron el «privilegio» de ser quemados en el Penal de Libertad, en Punta de Rieles y en la Alemania de Hitler. (10)****

Pero la más selecta censura en el Penal de Libertad se dirigió a determinados títulos, algo que debió implicar un prolijo rastreo en toda la biblioteca. Así desaparecieron *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; *Los ojos de los enterrados* y *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias; *El recurso del método* y *La consagración de la primavera,* de Alejo Carpentier; *El libro de Manuel* y *Las armas secretas,* de Julio Cortázar; *Cacao y Sudor,* de Jorge Amado; *Los gobernantes del rocío,* de Jacques Roumain; *España aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo; *Obras completas* de Jorge Luis Borges; *El talón de hierro*, de Jack London; *El corazón es un cazador solitario*, de Carson Mc Cullers; *Nuestro hombre en La Habana*, de Graham Greene; *El cero y el infinito,* de Arthur

* Testimonio de Ana Luisa Valdés al autor.

** En el último Catálogo de Biblioteca Central solo figura de este autor *Una ópera de dos centavos.*

*** En el último Catálogo solo figura *Crónica de una muerte anunciada*. Se recuerda que otras obras de este autor como *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca* fueron quemadas.

**** Cabe acotar que, por fortuna, los militares no tenían una información detallada del bibliocausto nazi, de lo contrario también podrían haber prohibido a Jack London, Ernest Hemingway, los hermanos Thomas y Heinrich Mann, Stefan Zweig, Erich María Remarque, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Frank Kafka, Franz Werfel y Emilio Zola.

Koestler; *Desnudo entre lobos*, de Bruno Apitz;* clásicos de la narrativa marxista como *Así se templó el acero,* de Nikolai Ostrovski; *Reportaje al pie del patíbulo,* de Julius Fucik; *La orquesta roja,* y aun obras de disidentes como *La noche quedó atrás,* de Jan Vantin. Hubo libros censurados sencillamente porque eran muy leídos (*El principito,* de Antoine de Saint-Exupéry), por la fobia al color rojo o porque el título sugería contenidos «peligrosos» (*Aurora roja, Camino de perfección* y *Memorias de un hombre de acción*, de Pío Baroja; *La roja insignia del coraje,* de Stephen Crane; *Un enemigo del pueblo,* de Henrik Ibsen), porque mediante un cuidadoso trabajo de encuadernación se les mechó fragmentos de libros de Marx (*En busca del tiempo perdido*, de Proust), por alguna mínima alusión que rozaba lo político (*Con bigote triste*, de Hugo Achugar, por un poema dedicado a la inauguración del primer local de los GAU),** y no faltaron casos inexplicables como el de *Justine*, de Lawrence Durrell, que dejó incompleto al «Cuarteto de Alejandría». A nivel de países, la literatura más censurada fue la rusa, de la que solo figuraban 42 títulos en el Catálogo final, habiéndose eliminado toda narración de realismo socialista.

Por fortuna, también hubo muchos que pasaron desapercibidos, cuyos contenidos fueron ignorados por los censores. Así se pudo disfrutar de *Crónica de pobres amantes*, de Vasco Pratolini; *Espartaco* y *Mis gloriosos hermanos,* de Howard Fast; *La madre*, de Máximo Gorki; *Un amor en el 41.042,* del rumano Sergio Farcasan, que situaba el planeta en una avanzadísima sociedad comunista; *El mundo es ancho y ajeno,* de Ciro Alegría; *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *El camino del tabaco,* de Erskine Cadwell; *Las uvas de la ira,* de John Steinbeck; *Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway... Autores marxistas como John Bernal y Arnold Hauser, permanecieron, aunque parcialmente, por estar ubicados en el Catálogo en la sección de las Ciencias y del Arte y, tal vez por ignorancia, sucedió lo mismo con obras de comunistas como Atahualpa Yupanqui, Alberto Moravia, Romain Rolland o Césare Pavese.*** La falta de coordinación represiva permitió que sobrevivieran libros de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh (ambos desaparecidos en Argentina) y de Hiber Conteris (preso en el propio Penal de Libertad).****

Por si no fuera suficiente, la censura se ocupó también de las revistas que

* La edición de *Desnudo entre lobos* contaba con la traducción al español de Ernesto Kroch, alemán, ex prisionero de campos de concentración nazis y residente en Uruguay. Militante del Partido Comunista, Kroch escribió sus memorias en 2003 con el título de *Patria en el Exilio, Exilio en la Patria.* Un hijo suyo estuvo preso en el Penal de Libertad.

** GAU: Grupos de Acción Unificadora, organización política reprimida como subversiva. Su máximo dirigente fue Héctor Rodríguez.

*** Un testimonio de Punta de Rieles da cuenta de la conservación de una obra de Romain Rolland escrita en francés, la cual permitió lecturas colectivas durante las noches, traducción mediante. (8)

****Los libros y autores mencionados en última instancia figuran en los ejemplares del Catálogo de la Biblioteca Central que pudieron ser extraídos del interior de la cárcel. Se deja constancia, sin embargo, que muchos libros censurados algún tiempo fueron luego repuestos en donaciones de la Cruz Roja Internacional. También hubo los que prohibidos en Biblioteca Central a veces subsistían en las «bibliotecas de planchada» o que censurados anteriormente, eran repuestos por los familiares.

ingresaban. Aun revistas deportivas (*El Gráfico*), de modas (*Claudia*) o de historietas, eran muchas veces recortadas o se les arrancaban páginas con la finalidad de hacer desaparecer avisos económicos, fotos de personajes públicos, opiniones contenidas en breves notas, etcétera.

Un capítulo aparte, como una forma de censura paralela, lo constituyen los libros cuyo ingreso al penal nunca fue permitido y fueron destruidos o, en el mejor de los casos, devueltos a los familiares. Podrían ser cientos o miles, resulta imposible determinar cuáles y por qué, pero quizá baste un testimonio para dar una idea de esta paranoia antibibliófila. Aún tengo en mi poder un libro que mis padres intentaron hacerme llegar y que les fue devuelto con el sello RECHAZADO atravesado en cuatro páginas. Se trata de *La cerilla sueca y otros cuentos*, de Antón Chéjov. No creo que fuera porque el autor era ruso. Sucede que Suecia era el país de los refugiados, donde iban los expulsados tras la cárcel. Nada se podía aceptar de allí, ni siquiera las cerillas.

La resistencia a la censura

> *Llevaron libros y libros y más libros. Luego se fueron y volvieron con más libros y libros. En este trajín estuvieron toda la mañana. Al mediodía, cuando tenían libros y libros, no hicieron una biblioteca. Rociaron con querosén los libros y ardió una fogata y las palabras volaron y nosotros, desde las ventanitas enrejadas, estábamos muy tristes de verlos tan contentos a los ingenuos soldados que quisieron desaparecer las palabras.*
>
> Carlos Caillabet, *Un pañuelo rojo en la memoria*

Como en un monasterio medieval la tarea de los copistas entró en acción. Lo que Daniel Iribarne señala con respecto al Penal de Punta Carretas como consecuencia de la falta de materiales de estudio,* en el Penal de Libertad tomaría un sentido más urgente. Innumerables textos de marxismo y de economía política fueron transferidos a pequeñas y finas hojas en letra casi microscópica y posteriormente escondidos en los sitios que se creyó más seguros: los caños huecos de las patas de las cuchetas, el doblez interior de los «waters» adonde el agua no llegaba, en el interior de brochas huecas, en tubos de pasta dentífrica. Phillipps-Treby y Tiscornia recuerdan que se fue construyendo

> una pequeña biblioteca clandestina, una biblioteca de hormigas... Unos pocos libros, con seguro destino de horno, fueron comprimidos al tamaño más pequeño posible... Si uno tiene paciencia puede incluso plegar las pequeñas hojillas, envolverlas con nylon, fundir las puntas del envoltorio hasta que quede hermético, y luego guardar la pastilla resultante en un balde con

* «... una vez limpia la celda y en soledad frente a la mesa y los papeles se daba comienzo a la antigua práctica del escriba con tanta novedad y pacífica concentración como si se estuviera frente a rodillos de arcilla o delante de pergaminos en algún silencioso salón conventual.» (51, p. 151)

agua y ropa sucia, en su boca, en un zócalo, en decenas de lugares donde no se podría esconder un libro común... (89, p. 147)

Nadie como el preso para conocer su celda, nadie para contar con mayor tiempo y obrar con paciencia.

Durante y aun después de la primera clausura de la Biblioteca Central la actividad de escribir y «emberretinar» fue intensa, a la par de la circulación de los materiales. Ramón Machado describe en su novela a dos personajes que, fatigosamente, logran leer *Las venas abiertas de América Latina* desguazado en librillos que se disimulaban separados entre sí y junto a otros textos de lectura. David Cámpora recuerda que en la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido,* se había intercalado con tanto esmero fragmentos de *El capital* de Carlos Marx, «que se ponía arriba de la mesa, bien a la vista, cada vez que había requisa de celda». (48, p. 223) Carlos Liscano, en su relato «El método», destaca

> la morosa paciencia con que los presos han copiado una y otra vez, de un papel a otro más fino, con letra cada vez más chica, el *Manifiesto Comunista* por ejemplo, o *El ser y la conciencia*, de Rubinstein, o las categorías que propone la Academia de Ciencias de la URSS, para después guardarlo quién sabe en qué escondrijo, o hacer con él un rollito y acomodarlo en un tubito de plástico y metérselo ¡precisamente! en el recto, donde no es fácil ir a buscarlo... (56)

Inevitablemente, con el correr de los años, las copias a mano así como los libros «falsos» fueron cayendo en manos de la represión. Aun así, las requisas jamás cesaron y cuando ya las posibilidades de hallar algo eran ínfimas o casi nulas, cuando se quería gratuitamente castigar a los presos, eran los propios oficiales los que colocaban en las celdas textos prohibidos como excusa para enviar gente castigada a la Sala de Disciplina.

La circulación del material clandestino, por la escasez de copias y por obvios problemas de seguridad, derivó también en la memorización de textos. La rueda del tiempo retrocedió entonces miles de años y volvió a las épocas remotas, casi legendarias, donde los patriarcas bíblicos, los ancianos de comunidades tribales, los aedas homéricos y los juglares medievales, transmitían textos, leyendas y poemas a través de la difusión oral y los conservaban de generación en generación. Eso sucedió, al menos, con el «Prólogo» a *Contribución a la crítica a la Economía Política*, de Carlos Marx, y con algunos textos breves de Lenin. La prolija labor de mnemotecnia permitió conocimiento y discusión de los textos de un modo seguro.

Pero la lucha por no concederle libros a la hoguera pasó también por otros riesgos. Recuerda Santiago Possamay, quien trabajó durante años en el taller de impresión, que

> para no perder libros que seguramente hubieran sido retirados por no poseer sello de CENSURADO, fabricamos un sello con jabón con el cual «sellamos» unos cuantos con tinta de lápiz de fibra del mismo color que la que usaban

> ellos (azul). No recuerdo títulos, pero si me acuerdo que una Biblia que me había enviado mi madre y que estaba llena de marcas que ella había hecho para que yo las leyera y que a su vez eso era motivo de prohibición, se salvó con ese «censurado».*

Otros testimonios permiten afirmar que debió existir más de un sello falso de CENSURADO. Un libro escrito por un preso del segundo piso, armado y editado con suma paciencia por otro, recibió finalmente la tranquilidad que aportaba el «Censurado» a través de un sello hecho con goma de borrar. (48)

La existencia de un taller de impresión y otro de encuadernación permitió incluso la confección de libros «disfrazados» que circulaban en las planchadas de cada piso. La operación era muy simple: se procuraba un ejemplar que no tuviera mención del título en las páginas interiores y se le cambiaba la tapa y la presentación. Así, a *El señor presidente,* de Miguel Ángel Asturias, durante mucho tiempo en el primer piso se lo conoció como «El señor de las alegrías» y a *Sodoma y Gomorra,* de Marcel Proust, con el nombre de su protagonista, «Míster Charlus». Como ellos, probablemente muchos libros hayan sido leídos sin que se supiera su título exacto. Era un pequeño sacrificio para salvar lo esencial: la posibilidad de conservarlo y de leerlo.**

La resistencia cultural de los presos abarcó, como es posible apreciar, el terreno de lo «permitido» (creación de la biblioteca, clases de telar y de guitarra, emisiones musicales a través de parlantes, conferencias de astronomía o de derecho civil, etcétera) y de lo prohibido, siendo este último el que requirió de mayor ingenio y tenacidad. También el que obtuvo los mayores frutos, desde la posesión de negativos de fotos de una celda escondidos durante once años en un zueco (89) hasta la creación de una minúscula radio transistor alimentada por un transformador y disimulada en el interior de un trozo de madera con la que se pudo captar emisiones internacionales.*** Ese mismo ingenio fue aplicado a la conservación de lectura y de creación literaria.****

* Testimonio de Santiago Possamay al autor.

** De manera similar, Gladys Castelvecchi recuerda la existencia en el Penal de Punta de Rieles de un libro titulado *México.* Parte del título estaba tachado o cubierto por una tinta de las usadas en imprentas. El título verdadero era *México insurgente,* de John Reed. (53)

*** «Lo más increíble era que no escuchábamos radios nacionales ya que oíamos mal, en cambio captábamos a Radionoticias del Continente, de Costa Rica. Solo pasaban información de toda América Latina... Es emocionante pensar retrospectivamente y situar el valor que tuvo esa emisora para nosotros. Le estaré eternamente agradecido a esos periodistas —hasta hoy desconocidos— de quien recibíamos una andanada de noticias del continente y de nuestro país. Quizá nunca sepan el valor que tuvo su trabajo para elevar nuestra estima y soportar momentos difíciles.» E-mail de Santiago Possamay al autor. También Marcelo Estefanell, en *El hombre numerado,* relata sobre la existencia de una radio, esta vez a pilas, en una celda del segundo piso.

**** Otras obras consultadas para este capítulo: Anónimo, «Informe sobre la situación interna en el Penal de Libertad a fines de 1982», manuscrito inédito, abril de 1983. «Punta de Rieles», 1980, manuscrito inédito, sin fecha. «Informe sobre el Penal de Libertad», 1982, manuscrito inédito. Serpaj, *Informe mensual,* abril de 1983. *Uruguay nunca más,* Montevideo, 1989. *Uruguay: seguridad nacional y cárceles políticas,* Madrid, Iepala, 1984.

4. La biblioteca del Penal de Libertad (2)

Un hombre que había pasado algunos años en prisión me comentó una vez algo acerca de la libertad que me pareció altamente instructivo. Me dijo que había leído «interminablemente» La montaña mágica *para sentirse libre. Según él, durante las frecuentes y aciagas ocasiones en que no tenía acceso a libro alguno ni al mínimo trato con nadie, entretenía su soledad reconstruyendo mentalmente los episodios preferidos de la novela de Thomas Mann. Una y otra vez, con precisiones asombrosas, su memoria recomponía momentos detallados del libro tratando, incluso, de respetar el tono narrativo del autor. Su conclusión era muy simple. «Si me preguntaran —decía— para qué sirve la literatura, yo diría que para hacernos libres».*

Rodolfo Rabanal, *La costa bárbara. Literatura y experiencia.* (95)

Un faro solitario

«La petición de libros constituía para los moncadistas una preocupación constante» —señala Mario Mencia en *La prisión fecunda.** «Guido García Inclán, que los visitó varias veces, nos ha relatado que cuando les preguntaba qué querían que les mandaran, Fidel siempre le respondía: "libros, libros. Y acuérdate de los de Martí." Nada más pedían. Era lo único que pedían.» Sin saberlo, aquella veintena de hombres que había acompañado a Fidel Castro el 26 de julio de 1953 en el asalto al cuartel Moncada, estaban tal vez fundando la primera biblioteca de presos políticos de América Latina. La constituían simplemente dos estantes de madera en el dormitorio colectivo. «Esta se ha nutrido principalmente por donaciones hechas por la generosidad y patriotismo de numerosos amigos. Principalmente son volúmenes de materia política, económica, social. Además, las obras clásicas de la literatura castellana.» Andando los meses, esa biblioteca superaría los 600 libros y sería decisiva para la formación cultural e ideológica de todos ellos.

El hecho, sin embargo, es meramente simbólico. Las bibliotecas de cárceles políticas no son producto de ningún lineamiento sino una necesidad lógica de prisioneros con cierto bagaje intelectual. Sin duda han de haber estado presentes dondequiera que hubo presos políticos, en cualquier parte de América, desde la década de los sesenta o aun antes. Lamentablemente, a excepción de testimonios aislados, se carece de estudios sistemáticos sobre ellas.

La magnitud y la utilidad de cada una de estas bibliotecas dependieron de

* Mario Mencia, *La prisión fecunda*, La Habana, Editorial Política, 1980. La obra está dedicada por entero a los casi veinte meses de prisión de Fidel Castro y otros veinticinco guerrilleros en el Reclusorio Nacional para Hombres de la Isla de Pinos tras el asalto al cuartel Moncada.

las condiciones de reclusión en cada país o región, por lo que resulta imposible establecer comparaciones. En Argentina, por ejemplo, «luego del golpe del 76 lo único que nos quedó fueron los prospectos de los medicamentos. Ni la *Biblia* nos dejaban leer», afirma José Luis Hisi, hoy profesor de Letras de la UNL de Buenos Aires y ex preso del Pabellón 5 de la cárcel de Coronda, en Santa Fe.* A nivel nacional el panorama era aún más complejo, de acuerdo con la opinión del escritor y periodista Eduardo Anguita, preso en su país entre 1973 y 1984:**

> En cada cárcel o periodo carcelario en Argentina cambiaban las normas o criterios de qué podíamos leer y qué no. Hubo penales en los cuales, por años, solo se podía leer la *Biblia*. En otros, en cambio, con restricciones, se podía leer al menos muy buena literatura... nos cambiaban de cárceles de manera imprevisible. Nuestros libros, cuando los teníamos, los administrábamos nosotros mismos... lo que teníamos eran bibliotecarios-compañeros que tenían el listado de los libros que entraban y los administraban, es decir, había bibliotecas virtuales.

Es difícil, a la vista de estas expresiones, hallar vasos comunicantes entre las distintas experiencias. Esto es verificable aun dentro del propio Uruguay entre los Penales de Punta de Rieles y de Libertad.

Si se compara con las cárceles de presos comunes la diferencia, en lo que refiere al menos a la cantidad de libros y de potenciales lectores, era abismal. Según el trabajo monográfico «Bibliotecas de cárceles», de Mario Abella y Lilián Giadans (1) en 1976 la cárcel de Miguelete poseía 1370 libros para 1375 reclusos, casi un libro por persona; el mismo porcentaje aproximadamente se encontraba en el Penal de Punta Carretas, 1300 volúmenes para 1100 reclusos; finalmente, en la Cárcel de Mujeres había solo 420 libros para 76 reclusas. (1) En una nación por esos años culturalmente sumergida, la biblioteca del Penal de Libertad, en su mejor momento con doce mil libros destinados a una población reclusa de tres mil personas, brillaba como un faro lamentablemente solitario frente a las demás cárceles del país y frente al horror de los centros de reclusión de la vecina orilla.

La biblioteca y la escritura en la cárcel

¿Tuvo una biblioteca Miguel de Cervantes Saavedra? A cuatrocientos años de distancia es difícil superar en la respuesta el terreno de las conjeturas. Una obra como *Don Quijote*, donde un loco textualiza el mundo hasta el punto de adoptar la decisión de vivir imitando lo que hallaba en sus lecturas, contribuye a pensar que su creación hubiera sido imposible sin la existencia de una biblioteca. Según el cervantista norteamericano Daniel Eisenberg

* Testimonio de José Luis Hisi al autor.
** Testimonio de Eduardo Anguita al autor.

la comparación de los precios de los libros con los ingresos de Cervantes indican que cabía dentro de los límites de sus ingresos la posibilidad de haber adquirido, a la hora de escribir Don Quijote, una biblioteca de las mismas dimensiones que la de su protagonista.*

Cervantes habría esbozado el plan y los primeros capítulos de su genial obra durante su estadía en la cárcel de Sevilla, donde fuera conducido el 6 de setiembre de 1597 a consecuencia de su ingrata tarea de comisario real de abastecimientos de la Armada Invencible y donde permaneciera por varios meses. Expresándose de forma despectiva hacia sí mismo, Cervantes lo dejó consignado en el Prólogo del Quijote:

> ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quién se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?. (27)

El hecho no es menor: la más grande novela en lengua castellana es parte integral de la literatura carcelaria. En esa cárcel Cervantes habría creado un personaje cuya complejidad lo torna inagotable y una narración cuya modernidad aún asombra: la loca aventura de un hombre dispuesto a imponer su verdad al mundo resucitando el más noble y viejo oficio de servir a los demás.

Para llevar a cabo su escritura, Cervantes habría soñado con libros, con muchos libros, tal vez con una biblioteca entera, hasta que lo devoró el imperioso deseo de escribir *Las aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, «un libro que está hecho de otros libros y que gira en torno al libro» según ha entendido Carroll Johnson.** El nexo lógico entre la biblioteca y la creación literaria, esa dialéctica fructífera que va de la lectura a la escritura para generar más lectura, tuvo su espejo en el propio Alonso Quijano, entonces un hidalgo que llevado por su obsesión de leer y leer, antes de que se le secara *«el celebro»*, experimentó la necesidad de escribir. Así, ante la lectura de las andanzas del caballero don Belianís, «muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra, como allí se promete». «Mayores y continuos pensamientos», como se sabe, impidieron que Quijano se convirtiera en escritor. Su mente desvarió y prefirió llevar a la práctica lo que leía, es decir, escogió simplemente ser lo que quería ser y «vivir» la literatura, encarnarla, llevarla consigo y redescubrirla ante cualquier circunstancia y donde quiera que fuese.

Si en el proceso de su «fantasía» la tentación de escribir estuvo presente, ella subsistirá aun poco después, durante su primera salida en solitario en el

* La biblioteca de Cervantes, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987. Citado en *La biblioteca de don Quijote*, de Edward Baker, Madrid, Marcial Pons, 1997.

** *Don Quixote: the quest for modern fiction*, Boston, Twayne, 1990. Citado por Edward Baker, ob. cit.

campo de Montiel, cuando adivina las palabras iniciales del «*sabio*» o «*coronista*» que contará su «*peregrina historia*». Como el propio Cervantes, no cabe duda que también su personaje experimentó esa mecánica íntima que surge de la mera asimilación de lo leído, ese abastecimiento subliminal que va sedimentado la mente con el correr del tiempo hasta adquirir un punto de efusión preciso, insostenible, deseo de escribir, necesidad que embarga por entero el espíritu y que estalla finalmente en escritura.

El escritor español Francisco Umbral ha expresado:

> Leer no es lo contrario de escribir sino la misma cosa, la otra cara de este noble y fecundo oficio. El que lee con asiduidad y sin crispación noticiosa, está en realidad creando aquello que le dice el libro. El mundo se va haciendo texto en su lectura. (107)

Por fortuna, esta dialéctica de lectura y escritura no tiene solo a Cervantes y don Quijote por protagonistas. Son y serán muchos los que se han visto y se verán interiormente sacudidos por ella, los que admiten que la práctica sistemática de la lectura, el propio reconocimiento de lo que por esa vía nos conmueve, nos obliga a examinarnos o nos produce admiración, lleva implícita una voluntad de imitar el acto de crear, de participar de él. Condiciones similares, al menos en los aspectos centrales, bastarían para demostrarlo.

La lectura constante en individuos dedicados a sueños de justicia social, el aislamiento (no de aldea manchega ni de celda sevillana pero sí de cárcel sin acceso a otros medios de comunicación) y un ocio obligado, de 23 horas diarias de encierro, que necesariamente había que volver productivo, pudieron generar, casi cuatro siglos después, en las cárceles de presos políticos de la dictadura uruguaya, no solo los mismos deseos de leer sin pausa sino también la consecuencia para muchos de animarse a escribir unida a una admiración, comprobada en numerosos testimonios, por la vieja y siempre nueva novela de Cervantes. Esta conjetura, aun con todas sus acotaciones imaginables, no deja de ser audaz. Se podrá decir que los señalados eran los únicos puntos en común y es verdad, aunque no es menos cierto, son los más importantes a la hora de efectuar una analogía entre las condiciones de enunciación.

Con su inmortal obra, Cervantes probó que cualquier espacio puede ser válido para soñar y crear un mundo, incluso el estrecho y lóbrego de una prisión. En una cárcel, el solo hecho de responder con la imaginación a la desolación impuesta, como antes lo había sido para Marco Polo y después de Cervantes para cualquier otro preso en el mundo, es una forma de resistencia a la suspensión de la vida a la que es obligado el individuo, un desafío a la censura y a la autocensura, a «*la incomodidad*» y al «*triste ruido*».

La biblioteca del Penal de Libertad, incidió de mil maneras distintas en la convivencia de miles de presos que resistían un infierno destinado a agredirles diariamente y su más maravilloso producto fue, precisamente, el surgimiento de una especie de fusión intelectual que textualizó la existencia cotidiana. Recuerdan Walter Phillipps-Treby y Jorge Tiscornia como

> una vez, caminando en fila rumbo a la visita, pasamos cerca del sector A de la barraca 3. Fuera de la alambrada de la barraca había dos o tres presos carpiendo, y uno de ellos, al ver que el guardia que «conducía» la fila era uno de aquellos villanos vocacionales, de los que se destacaban, alertó a sus compañeros diciendo:
> —¿Bo, te acordás de Javert? Parece que va a jugar en Cerro...
> Si de algo se podía estar seguro era que el guardia no había leído *Los miserables,* y no podía por lo tanto ubicar al personaje. Y claro está que la mayoría de nosotros, si no hubiéramos estado «en cana», tampoco lo hubiéramos hojeado nunca. Pero estábamos, y la biblioteca y los libros eran parte importante de nuestras vidas... (89, p. 148)

Toda la realidad de la cárcel podía ser referida, ilustrada, comprendida y explicada a través de los numerosos libros que conformaban el mundo diario de los presos. La observación, el recuerdo, la palabra, estaban impregnados de lo libresco. La lectura era tema recurrente en trilles de recreo,* en guardias de enfermo, en cualquier posibilidad de comunicación, legal o ilegal. Por las ventanas se podía discutir capítulo a capítulo del *Quijote* y bajo las doce duchas de un baño del segundo piso al menos seis presos podían desplegar una encuesta sobre cuáles eran las cinco mejores novelas latinoamericanas. (35)

Hasta la competencia futura podía depender de un libro, especialmente si se trata de la obra maestra de James Joyce. «El *Ulises* es para leerlo después de siete años preso», le explicaron un día a un desconcertado Estefanell, entonces incapaz de superar las primeras veinte páginas del libro. (36) No sin cierto humor Iris Sclavo en su breve crónica «De cómo me decidí a leer el *Ulises*», cuenta que, a los cuatro o cinco años de reclusión

> en una ocasión nos cruzamos furtivamente con un compañero tacuaremboense muy lector y en una conversación casi telegráfica debido a las condiciones, me pregunta:
> —¿Leíste el *Ulises*?
> Ante mi negativa agregó: ¿qué estás esperando? No te das cuenta que tenés una oportunidad única de hacerlo. Cuando salgamos de aquí no nos vamos a meter a leerlo porque nos va a faltar tiempo. Aquí nos sobra. Además siempre está libre en Biblioteca porque nadie lo pide. Y por último agregó el argumento que me decidió: Mirá, yo estoy seguro que en Tacuarembó, si alguien lo leyó, no deben ser más de uno o dos. De modo que en cualquier conversación en que salga un tema de literatura y te veas muy acorralado, ponés cara de inteligente y contraatacás con suficiencia: ¿Vos leíste el *Ulises*? Como seguramente te va a decir que no, lo rematás: Bueno, sabés una cosa: ¡leelo y después hablamos! (99)

* «... mientras se jugaba al fútbol caminábamos alrededor de la cancha conversando sobre Goethe», anota Carlos Liscano el 6 de julio de 1983. «Diario de *El informante*». (55) Marcelo Estefanell, a su vez, recuerda en uno de sus breves artículos en *Brecha* como él «con Juan Pablo y el Turco estábamos enfrascados en una discusión —capítulo a capítulo, trille a trille— sobre la *Antropología estructural*, de Claude Lévi-Strauss». (37)

El «hombre tipográfico», aquel del que hablaba Marshall McLuhan, (70) pasó por el Penal de Libertad. Lo recrearon las condiciones de vida, la práctica continua de la lectura y el tiempo de ocio, ese ocio del que también gozaba el hidalgo manchego Alonso Quijano. Título por título, la libreta de «apretada caligrafía carcelaria» de Marcelo Estefanell, consigna mil seiscientos libros leídos en trece años. (38) El promedio de Vladimiro (Delgado), según recordaba Carlos Caillabet, (1057 libros en seis años, uno cada dos días)* se duplica en el testimonio de Miguel Ángel Olivera: «en el EMR1 se puede decir que el promedio de lectura resultó a la postre en un libro por día...!!». (76)

La incidencia de la biblioteca en la creación de la fusión libro-hombre en el diario transitar en la cárcel, estuvo presente en todas las disciplinas imaginables y sería hasta fatigoso detallarlo. Basta recordar, en el campo de las artesanías, reproducciones de Pablo Picasso con don Quijote y Sancho y los eternos molinos de fondo o al viejo Santiago, tallado en cobre, luchando con su remo en alto contra la horda de tiburones que le devoraban a su pez-hermano. De similar manera sucedía, y sucede aun, en el caso de la literatura. El fermento que los libros sedimentaban podía obtener resultados inmediatos o manifestarse con el correr de los años. Eso dependió de imponderables y de una acumulación que varía en cada caso concreto.

Un ejemplo paradigmático puede ser el de Omar Mir. Llegó pasado ya los cuarenta años al Penal de Libertad, en 1975, y muy pronto, como tantos, se volvió un lector incansable. Leyó sin cesar durante nueve años sin jamás soñarse como escritor pero, ya hombre libre y al cabo de otros diez años, la pasión de escribir brotó en su interior como una comezón acuciante, una realidad «tangible» a la que no pudo dejar de obedecer.

> Cuando en noviembre de 1995 hablaba el poeta Mario García sobre los aciertos del libro *Mi cometa de papel de estraza* —que estaba presentando— y otro tanto hacía el escritor Mauricio Rosencof —prologuista del mismo— por un instante me pregunté: «Si lo que dicen estos amigos es un aserto, ¿por qué caminos lo logré?»
> No era una pregunta rodeada de falsa modestia, era en realidad un repliegue hacia aquel año en que con mis adolescentes catorce años a cuestas, ingresé como aprendiz en un taller metalúrgico. Esto impidió que pudiera tener acceso a una cultura curricular. Sí tuve, por mi vinculación gremial y luego política, contacto con personas más sabidas que yo, de las cuales aprendí mucho.
> Después, la larga noche de la dictadura. Nueve años en el Penal de Libertad. Cuando en el año 1994 comencé a delinear *Mi cometa de papel de estraza* a pura cursiva, pues ni máquina de escribir tenía, no se me ocurrió pensar de dónde fluía el orquestamiento de esas ideas. Solo concluí: —«Me gusta». Fue el empujoncito que necesitaba para animarme a mostrar lo escrito. Ahora creo saber de dónde surgió la posibilidad de transformar en prosa —de no

* «La palabra IV». (9)

despreciable lectura— todas las vivencias, ideas y fantasías que albergaba en algún lugar de mi cerebro…

Cuando tomaba un libro en ese encierro donde los días, las semanas, meses o años no tenía mojones referentes, y con avidez devoraba la historia, no estaba leyendo, me estaba evadiendo de a ratos de ese recinto angustiante, junto a los personajes —héroes o demonios— que tejían la urdimbre de cada obra. Así un día, dos, mil, tres mil doscientos ochenta y cinco, creyendo que solo me evadía. Era un pensamiento lógico, pues a la semana no recordaba autor, trama ni título. Tenía la sensación de estar volcando lectura en un barril sin fondo.

Solo en un momento muy cercano a estos tiempos, reflexionando sobre dónde estuvo la instancia cultural que me nutrió, apareció como una revelación la biblioteca que los presos políticos del Penal de Libertad —merced al esfuerzo infatigable de nuestros familiares— fuimos construyendo, hasta lograr en algún momento, sobrepasar la cifra de los quince mil ejemplares. Nueve años de prisión. Más de mil títulos leídos, no cayeron en un barril sin fondo. En algún lugar de mi no pequeña cabeza quedaron «hibernando» para permitirme, andando el tiempo, poder expresarme en prosa para llegar a ustedes.*

Lo que en Omar Mir fue sublimación de un copioso almacenamiento de lectura, en un escritor profesional como Hiber Conteris tomó la forma de directo y deliberado trasvasamiento de intertextos. El alter ego de Conteris, Juan Luis Saldívar, en la novela *Oscura memoria del sur,* confiesa:

Leímos por entero a Simenon, ya que en la biblioteca del Penal se encontraban sus obras completas, y luego seguimos con algunos ingleses como Agatha Christie, Victor Canning y Hadley Chase, pero la auténtica sorpresa para mí ocurrió al encontrarme con los escritores norteamericanos de la llamada «novela negra» o «hard boiling novel», los cultores de la poesía de la violencia que hicieron del género algo bastante distinto de lo que había sido la novela policial hasta entonces. Entre nuestros favoritos se hallaban Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain, Ross McDonald, y felizmente había suficientes obras de estos autores en el catálogo de la biblioteca como para que nuestra lista de pedidos cubriera varios meses de lectura. Lo que nos aportaban esas novelas, fundamentalmente, era acuciar nuestra habilidad deductiva, y disfrutábamos con Fernando tratando de adivinar el desenlace de la intriga, discutiendo posibles fallas o incoherencias en la trama y a veces, incluso, proponiendo soluciones o recursos alternativos que no habían sido considerados por el autor

Munido del mundo novelesco que tenía como protagonista a Philip Marlowe más la excelente biografía que Frank McShane escribiera de Raymond Chandler, Conteris escribió *10% de tu vida.* El autor afirma:

* Testimonio de Omar Mir al autor.

> Salvo muy escasas excepciones (que no vale la pena enumerar), los personajes, direcciones, lugares, locales, placas de automóviles, números telefónicos, algunas marcas de whisky y de tabaco, la toponimia general y algunas citas que aparecen entrecomilladas así como otras referencias sin entrecomillar, han sido tomadas de la obra de ficción de Chandler o de su vida real... (30)

La narración integra discusiones sobre el estatuto de la novela policial como género literario, su aceptación popular y las dificultades para su reconocimiento así como referencias sobre la obra de Edgard Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Ernest Hemingway, Jack Kerouac y Fedor Dostoievski. Lo demás consistió en apelar al oficio de «bricoleur» y rescribir a uno de los grandes de la «narrativa negra». En la atrapante intriga que se teje, Raymond Chandler, el autor, cruza más de una vez diálogos de sutil ironía con su personaje Philip Marlowe. Se enuncia de ese modo una de las primeras novelas policiales de la literatura uruguaya. Evasión lúdica a la vez que lúcido ejercicio intelectual, *10% de tu vida* es un producto, en última instancia, de la biblioteca del Penal de Libertad. Sin ella, Conteris quizá nunca hubiera podido escribirla.

Un resultado similar obtuvo con otra de sus novelas, *Round Trip (Viaje regresivo).* Valiéndose de detallados atlas y planos de ciudades provenientes de folletos y manuales de geografía, el autor reconstruye con asombrosa exactitud un viaje en automóvil por Europa desde Londres a Estambul, deteniéndose en numerosos sitios de valor histórico y señalando características relevantes de cada región. «Por ejemplo, en Estambul se imita el efecto de una guía turística aunque en un tono paródico e irreverente», ha afirmado Conteris. (5) El texto, como es característico en su narrativa, apela a extensas discusiones sobre literatura, pintura, historia, sociología, etcétera. Hacia el final, para reseñar la evolución del arte bizantino en algo más de dos carillas, se cita explícitamente a uno de los libros de mayor demanda en el Penal de Libertad: la *Historia social de la literatura y el arte,* de Arnold Hauser.

Tendencias de lectura

En un universo poblado por miles de personas con un alto caudal de lectura, por más que actúe la memoria y se establezcan clasificaciones, es imposible determinar con cierta precisión qué áreas de la literatura fueron las más frecuentadas del material disponible en la Biblioteca Central del Penal de Libertad. Por tal motivo, señalar las tendencias de lectura durante más de una década, no puede tener otro resultado que una aproximación basada en suposiciones lógicas, con un considerable riesgo de error, lejos de una investigación de rigor.

El punto de partida no puede ser otro que el Catálogo de Biblioteca. Más que material de consulta frecuente el Catálogo mismo se transformó en texto de lectura. Escrito a máquina, impreso a mimeógrafo en papel diario tamaño

oficio, con papelitos pegados cada vez que entraba un ejemplar nuevo, Carlos Liscano recuerda que el material con que estaba hecho valía poco pero

> el trabajo que llevó hacerlo no tenía precio: muchos hombres durante muchísimas horas habían trabajado para organizarlo. El contenido era de una riqueza incalculable. Tan importante era el catálogo que había especialistas en él. No en los libros que contenía, sino en los títulos. Algunos usuarios de la biblioteca conocían de memoria los autores, la sección donde aparecía. Nunca le habían visto la tapa al libro, pero eran capaces de identificarlo solo por el número (...) Como tantos, lo que más leí en mi vida fue el catálogo de la cárcel. Con el catálogo entre las manos uno se dejaba ir, imaginando los libros aquellos como mapas de territorios desconocidos y lejanos, inaccesibles a los ojos pero no a la fantasía. (57)

Nunca hubo un registro de la cantidad de veces que se pedía un libro, medida que de haberse tomado hubiera ido en contra de los propios presos y propicia a la censura, pero todo indica que la voluntad de continuar, perfeccionar (o iniciar en algunos casos) la formación política dio lugar a que una mayoría de presos prefiriera textos útiles a ese objetivo como principal renglón de lectura. Eliminados los libros propiamente de política, esa voluntad se canalizó a través de obras de ficción que, de alguna manera, informaran sobre acontecimientos sociales o suministraran elementos de la realidad así como procedimientos, actitudes ideológicas diversas aplicadas ante los mismos. Dentro de esos parámetros, la narrativa de origen nacional o latinoamericano resultó la más favorecida. Los escritores del «boom» o sus más próximos, los preferidos. Así, a autores como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, David Viñas, José María Arguedas, Manuel Scorza, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, German Rozenmacher y Jorge Amado, se les sumaba los de la novelística indigenista de viejo cuño (Jorge Icaza, Ciro Alegría), Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos, y en la menguada narrativa nacional, *Fronteras al viento,* de Alfredo Gravina. No era desdeñable, sin embargo, la recurrencia a otros autores de similares características dispersos por el mundo: James Baldwin, Erskine Cadwell, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Howard Fast, William Faulkner, Upton Sinclair, John Steinbeck, Erich María Remarque, Máximo Gorki, y algunos «best sellers» como *Opiniones de un payaso,* de Henrich Böll, *La segunda muerte de Ramón Mercader,* de Jorge Semprún o *Matar un ruiseñor,* de Lee Harper, por nombrar algunos. Se complementaba esta tendencia con la lectura de los pocos libros de historia disponibles o con biografías.

La actitud del lector ante estos textos no siempre fue la mejor en lo que se refiere a su aprovechamiento. Más allá del «aprendizaje» que significó para la gran mayoría de los presos la aprehensión de las estrategias narrativas de estos autores y del conocimiento que de ellos podían tener los más intelectuales, su lectura no siempre implicó una combinatoria de placer estético e incorporación de contenidos. Lo último aparecía como más prioritario para el conjunto de los presos, no solo por los datos que podía aportar de la realidad sino por la caracterización y profundidad de los personajes así como el ingenio

manifiesto en sus argumentos. Conocer, informarse, alimentar la conciencia o hallar excusas para polemizar, implicaban la búsqueda más elemental y generalizada. En otras palabras, el valor didáctico primaba sobre la apreciación formal. En tanto lo primero se convertía en objeto de intercambio y comentario en cualquier punto de encuentro entre compañeros, lo segundo se restringía a minorías amantes de la literatura.

Visto desde afuera, esta tendencia de lectura puede parecer a algunos de características medievales: el libro vale fundamentalmente por lo que puede aportar para la vida diaria o para la formación personal. Sin embargo, esto tuvo su evolución, en el conjunto y en cada uno de los presos. Fue un punto de partida que, por un proceso de acumulación, permitió no solo un hábito de lectura sino también una consideración más diversa, más amplia, de la misma.

El tema de la identidad nacional, rioplatense y latinoamericana, fue una segunda tendencia de lectura que complementaba a la anterior profundizándola. El interés por lo autóctono o lo criollo derivó en la lectura de los pocos autores uruguayos existentes (Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana), en la poesía afín al tango, en la narrativa de Manuel Puig y Jorge Luis Borges o en el arco que iba de *Adán Buenosayres,* de Leopoldo Marechal, a *La gran aldea,* de Vicente López. El reencuentro con las raíces o con lo culturalmente familiar fue lo que primó en este caso.

Don Quijote en el Penal de Libertad

El acceso a los clásicos tampoco fue desdeñado. A la lectura de interés social, que daba preferencia a Balzac, Zola, Tolstoi y Víctor Hugo, se sumaba *Tom Jones,* de Fielding y sobre todo, *Don Quijote de la Mancha.*

> Recuerdo que en 1980 me aislaron en una celda del quinto piso. Nada había en su interior salvo un ejemplar del *Quijote* que por descuido quedó allí. Nunca lo leí con tanta atención, agradecí a algún ser superior mi extraña fortuna y me sentí Alonso Quijano leyendo hasta secársele el cerebro, me sentí don Quijote cabalgando con sus sueños a cuestas, la manchega llanura era todo el mundo posible, Dulcinea la única mujer, Sancho el mejor amigo. Nada había que no estuviese en ese libro. En esos días, junto a Cervantes, nací de nuevo, reí, lloré, perdí la noción del tiempo y sobre todas las cosas soñé, soñé incansablemente. Aprendí que el *Quijote* es un manual para soñadores, para cazadores de utopías, para los que no saben vivir su sola vida y quisieran vivir la de todos. Comprendí que valía la pena leer aunque fuera por ese solo libro y me sentí el hombre más afortunado.

Esta genuina admiración por el Quijote fue también compartida por muchos otros y no faltaron quienes encontraron en ella claves para la creación. El Quijote, una obra surgida cuando aún la novela no poseía una teoría ancilar, que cuenta con la magia de desmontar los mecanismos que pone en acción, parodiar y a la vez armar su propia poética al punto de imbricar la ficción con

la realidad, es uno de los ejemplos más claros de cómo la lectura es capaz de incitar la escritura, de cómo ambas pueden ser envés y revés de un mismo proceso.

Marcelo Estefanell,* en sus largos trece años de presidio, leyó tantas veces el Quijote que nunca pudo dejar de hacerlo. Producto de esa adicción, del placer y las múltiples reflexiones que ello le implicó, dos décadas después, en 2004, escribió *Don Quijote a la cancha*, libro que encierra, más que una interpretación a la genial obra de Cervantes, un sincero y cálido homenaje a sus personajes y al poder de la imaginación.

> Escribí mi libro para atraer más lectores hacia el Quijote, quise quitarle el bronce que le puso la generación española de 1898, desmontar el maravilloso juego de espejos —la literatura dentro de la literatura— que construye Cervantes. Un juego del que gozaban sin prejuicios sus contemporáneos, desde el campesino hasta el estudiante de Salamanca. Quise recuperar el placer del juego para invitar a los lectores a jugar, porque a mí ese juego me salvó la vida. (91)

Lejos de un sesudo estudio académico, con deliberada intención desmitificadora y combatiendo toda solemnidad, situándose en pie de igualdad con el lector, Estefanell, desde el título, procede con el Quijote de la única manera que cree pertinente con «la más grande y primera novela moderna, donde la burla y la sátira son las principales dueñas de la obra». Selecciona vastos fragmentos, los reordena temáticamente, los comenta en un tono directo y coloquial, los esclarece con infinita paciencia al ilustrarlo con ejemplos de la vida diaria y los expone disfrutándolo tanto como la primera vez, sin olvidar que su misión era «llevar de la mano» a otros para que también puedan disfrutarlo, compartir su goce.

La locura de don Quijote, la imagen de Dulcinea, el problema del narrador, la obra dentro de la obra, el «dúo universal»: la relación entre el caballero y su escudero o «el binomio más conversador, divertido y mentiroso de todos los tiempos», son algunos de los motivos con que articula su provocación a la lectura de la célebre obra. Sin pretender imponer su punto de vista, demuestra que «el objetivo de Don Quijote no es resucitar la caballería andantesca» como se suele pensar, sino que «esta es solo un medio» para alcanzar el verdadero fin: convertirse en personaje literario. Ese medio, esa búsqueda de aventuras que abarca toda la obra, es lo que obliga al hidalgo manchego, de manera permanente, a ejercer un papel donde el mundo es presentado a su antojo y conveniencia, con la esperanza puesta en un sabio encantador «a quien ha de tocar el ser cronista» (27, capítulo II) de sus hazañas. Se trata, en definitiva, de un juego, la más completa entrega a una ficción, imaginar algo

* El autor a fines de 1988 publicó en *Brecha* cinco breves entregas semanales bajo el título general de «Leer en Libertad». «¡Basta!», del 9 de diciembre, enteramente referido a la lectura del *Quijote*, es el más directo antecedente de su posterior obra.

para que ese algo exista. «Como cuando éramos niños y jugábamos a los *cowboy*», no duda en afirmar Estefanell. Para este último, la admirable inventiva de Cervantes fue lograr que ese juego continuara, con múltiples variantes, obteniendo que otros personajes participen en él, avanzando hacia el fin que el protagonista persigue, hasta culminar una obra donde el uso del espejo y el disfraz, la mezcla de realidad y ficción, anticipan, por momentos, hasta extremos artificios surrealistas.

En el capítulo 2 de su libro, Estefanell, audazmente, ejemplifica la locura del hidalgo manchego recurriendo a un preso legendario de Punta Carretas y del Penal de Libertad: Arión Salazar, personaje de mil anécdotas, que durante años alimentó su conflicto psicológico y psiquiátrico con la lectura de la *Biblia* y de novelas de ciencia ficción, preferentemente de Asimov. «Tal cual el narrador con don Quijote, puedo argumentar que Arión se volvió loco de tanto leer», afirma Estefanell. «Ambos, como lectores, parten del mismo precepto, a saber: todo lo que leen es cierto, verdadero y, sobre todo, real.» Consecuencia de esto, Arión Salazar se creía extraterrestre y tomó por misión «escudriñar el cielo nocturno para distinguir las naves que nos visitaban periódicamente con un fin específico y con mensajes que solo él era capaz de interpretar». Como Don Quijote, Arión Salazar también desempeñaba, como un juego perpetuo, su papel de individuo extravagante. Era la unidad 520 (en la realidad era el número de preso que le habían asignado), creador en Punta Carretas de la secta intergaláctica «El Manto Rojo», contaba entre sus antecesores al Corsario Negro y a Arión, un senador de la Antigua Roma; además era inmortal, razón por la cual nunca le afectaron en absoluto las disparatadas sentencias del Supremo Tribunal Militar.*

Estefanell cierra su libro con otro golpe de audacia: un viaje en el tiempo para comunicarle al Caballero de la Triste Figura la significación y fama que hoy, cuatrocientos años después, continúa teniendo. Logra de esa manera un ejemplo «práctico» de ese despliegue lúdico e imaginativo que, según su lectura, caracteriza a la gran obra de Cervantes. Estoy seguro que más de un ex preso estaría deseoso de repetir ese viaje y contarle al gran caballero el valor y la esperanza que nos infundió, los sueños y hasta las ganas de escribir que nos dejó. Marcelo Estefanell ha sido el único privilegiado que hasta ahora ha podido hacerlo y en ese viaje encontró el germen del más audaz de los proyectos: escribir una tercera parte del Quijote, una cuarta salida del genial caballero y su fiel escudero, obra de la que daremos cuenta más adelante.

* Sobre Arión Salazar véase también *El hombre numerado* del mismo autor y *Juan Carlos Mechoso, anarquista*, de María Eugenia Jung y Universindo Rodríguez, Montevideo, Ediciones Trilce, 2006.

5. La creación literaria

El primer antecedente de renombre en la creación literaria carcelaria fue *Diario del cuartel* (1971), libro de poemas de Carlos María Gutiérrez, entonces detenido en el CGIOR* bajo Medidas Prontas de Seguridad, que mereciera ese año el Premio Casa de las Américas. Tan auspiciosa apertura del género hallaría luego su epicentro en la Cárcel de Punta Carretas entre los años 1969 y 1971, en el llamado «corredor 23».** Es bajo ese nombre que se recordaría al sitio exacto donde se alojó a los presos políticos, «universidad guerrillera, con biblioteca, revistas y comisiones de cultura», según Sergio Altesor. (54) Ha afirmado Miguel Ángel Olivera (76) que circularon allí dos revistas «de único ejemplar por edición» —*Línea bestia*, a cargo de Eleuterio Fernández Huidobro, y *Recortes*, humorística, dirigida por Jesús Rodríguez***— y se escribieron dos libros con el objeto de obtener finanzas: *Actas tupamaras* y *La violencia*: partera de la historia más las letras de doce temas folclóricos que permitieron la grabación de un disco *long play*.

Entre 6 de enero y el 30 de marzo de 1970 se registra la breve estadía de Ibero Gutiérrez. Fue durante su pasaje por Punta Carretas que escribió varios poemarios aún inéditos: *De la cárcel I, De la cárcel II, Celda 256/ Celda 257,* e *Impronta* (largo monólogo que Luis Bravo y Laura Oreggioni incluyeron en el segundo tomo de la *Antología* de sus poemas.**** Afirma allí:

> Yo soy un intelectual y por ejemplo, claro que antes que nada soy un poeta, reivindico la tradición de los poetas, los que pueden hablar de la nada, los locos incurables, puedo (también) decir las cosas, nombrar el mundo desde abajo, desde su culo esencial, su realidad intestinal...

Ese poder de «nombrar el mundo desde abajo», ese «ser de un modo subversivo alucinando el mundo» se pragmatiza en una sintaxis discontinua, fraccionada, que entrelaza simultáneamente varios discursos diferentes (sueños paraoníricos, recuerdos, preceptiva estética, el presente, etcétera) que tienen por destinatario un «auto-escritor (el lector)» quien deberá discernirlos e interpretarlos. «Hay que actuar la poesía», dice Ibero. «“Actuar” en este caso

* CGIOR: Centro General de Instrucción de Oficiales de Reserva.

** «Era este un corredor en “L” cerrado por dos grandes puertas de hierro, un muro altísimo por cuyo adarve se paseaba la guardia armada y los edificios de la administración», recuerda Daniel Iribarne en su novela *Los infiernos de la libertad* (1990).

*** Se trata del mismo Jesús Rodríguez que integraba el plantel de redacción de la revista *Aeda*, donde también figuraba Juan Baladán Gadea, como se verá más adelante.

**** Ibero Gutiérrez fue detenido cuatro veces entre 1968 y 1971. Además de la selección de Bravo y Oreggioni, poemas suyos fueron incluidos en las antologías *Uruguay. Poemas desde la cárcel*, *Poesía trunca* y en *Contra el silencio.*

no significa "representar" sino traducir en actos y más concretamente llevarla a la acción directa, en la versión anarquista del término.» Se trataba, en fin, de un texto deliberadamente provocativo que conjugaba «el arte como juego» con el compromiso para la acción.

En mayo de ese mismo año, Miguel Ángel Olivera aprovechará las cuatro carteleras que las autoridades del Penal empleaban para informar de directivas y prohibiciones, para colocar en ellas parodias de ordenanzas y poemas «fuertes, que sacudirán el ambiente...»* Pronto editaría una revista, *La espiroqueta rebelde,* también de ejemplar único e irregular en su aparición, con producción propia y de otros compañeros. Al afán por la difusión interna le seguiría una pasión similar por conectarse con el exterior y pronto, como si se tratara de manualidades, lograría «exportar» plaquetas poéticas. Su mayor triunfo entonces fue la publicación de *Canto sin rejas,* en el último día de 1970, en la Comunidad del Sur. El poema de la contratapa, «Hermano:/ Ahora que no hay banderas/ sino puños rojos adioseros...», escapó subrepticiamente a los controles del Penal para endosarse al resto de la edición. Otro cuaderno suyo que contenía su primer libro armado en prisión «bajo el pretencioso y panfletario título *Poesía para todos o poesía para nadie* sería recuperado por el autor treinta y tres años después, en manos de un compañero exilado. Parte de este último libro, aún inédito, se grabó en Chile en 1971 con el título *Los Tupamaros cantan*, incluyendo canciones vocalizadas por compañeros de la columna «La Guacha» y poemas de Olivera recitados a dos voces.

En 1973 será Sergio Altesor el que logrará «sacar» un libro entero de poemas, publicado ese mismo año con el título de *Río testigo.* Para que al menos un ejemplar pudiera llegar hasta el autor debió cambiársele el título y atribuirlo a otro nombre, procedimiento que, como se vio, luego se volvería muy común para burlar la censura. Cuando en 1976, Altesor es desterrado a Suecia, se llevará consigo otros poemas que aún permanecen inéditos. Estaban escritos en el espacio sobrante de las cartas que recibiera, imitando la letra de esas cartas, o en hojillas de fumar que luego escondiera en el forro de una chaqueta. También se fue con él «un cuaderno con una novela muy mala que escribí en el Regimiento de Artillería N° 5 entre el 75 y el 76».** De todo ese material extraído de la cárcel solo «Mensaje de amor desesperado de un preso a su mujer» (escrito en el Regimiento de Caballería N° 6) aparecerá en *Trenes en la noche,* su segundo libro, publicado en 1982 en Suecia.

Mucho más tarde, en su novela *Río escondido* (2000), Altesor hablará de una antología de poemas carcelarios que, junto a otro compañero, intentó enviar a Chile. El episodio, aunque atribuido al protagonista Pedro Fontana, me ha sido certificado por el autor como absolutamente verídico.*** Una actitud crítica, forjada en el devenir de los años, lleva a que, en la misma obra, Altesor cuente el destino final de esa antología como producto de la denominada «mentalidad de fierro». («Expresaba una forma de pensar y hasta de vivir

* Testimonio de Miguel Ángel Olivera al autor.

** Testimonio de Sergio Altesor al autor.

*** Testimonio de Sergio Altesor al autor, noviembre de 2003.

donde lo central eran las armas: ver el mundo a través de la mira de un revólver o un fusil y portarlo como una extensión del cerebro…») Concluye entonces que «cuando después de tantos esfuerzos Javier y Fontana lograron sacar de la cárcel la antología que habían preparado, alguien con mentalidad de fierro la había roto en pedacitos, argumentando que aquel "no era tiempo de poesía"».

La coherencia no siempre fue posible. Las afirmaciones de Altesor pueden corresponderse con un «período de disciplina y proletarización» que se ubicó entre fines de 1971 y comienzos de 1972, aunque existieron momentos similares antes y después de esa fecha, como también se infiere en la novela *Los infiernos de la libertad*. En esos períodos, producto de circunstancias internas del MLN-T o de la dinámica de los acontecimientos, hubo lineamientos que prohibieron las dos revistas antes mencionadas (*Línea bestia* y *Recortes*) y definieron lecturas y estudios obligatorios.*

Por esos mismos años, el corredor 23 sería también frecuentado por Juan Baladán, quien impartiría cursos de guitarra y asistiría a charlas de literatura donde, entre otros, se analizaba la obra poética de Antonio Machado. El último en sumarse sería Daniel Iribarne, quien se dedicaría por su cuenta a estudiar poética y teoría literaria. Cuando ya el grueso de los presos políticos se hallaba en el Penal de Libertad, llegarían otros dos detenidos, esta vez por razones estrictamente culturales: Nelson Marra y José Alanís (Pepe Veneno).

Ramón Machado en su novela *De punta y para arriba* ha dejado una imagen más pintoresca del clima que se vivía en Punta Carretas:

> Era el principio del 73 y él y el Cartuchera iban y venían por el largo patio en donde normalmente hacían el recreo. Como siempre las orillas de aquel callejón estaban salpicadas, por aquí y por allá, de rondas de diversas naturalezas y de diversos tamaños: se mateaba, se discutía, se cantaba, se estudiaba, se jugaba al ajedrez o al truco… En medio de una ronda gigante el «Flaco de los balazos» cantaba *La última curda*. Sobre la altísima muralla que bordeaba al Penal se paseaban, en completo silencio y armados a guerra, los dos guardias encargados de vigilar aquel sector.

De esos primeros tiempos surge, imborrable, el recuerdo del Indio Baladán:

> Entonces caminaron hacia el final del patio en donde ya se había armado una rueda de seis o siete reclusos que mateaban y charlaban animadamente. Por mitad de camino se detuvieron cerca de una rueda de mate y guitarra. En ese momento, un petiso sombrerudo cantaba, acompañado por su guitarra, la última parte del estribillo de una canción que al Canario se le ocurrió que tendría que ser de Víctor Lima o de Ruben Lena. «Un río de voz chiquita y corazón sin medida», terminó repitiendo el cantor para luego comenzar un

* Otras versiones (Juan Baladán, Miguel Ángel Olivera) afirman, sin embargo, que la mencionada «antología» se perdió meses después en una requisa, cuando Sergio Altesor ya no se encontraba en Punta Carretas.

> breve y melodioso punteo introductorio de la segunda parte. —Ese es el Indio Baladán —le informó el guía continuando la marcha— ya tendrás tiempo y oportunidades como para sacarte las ganas de escucharlo... (62)

La poética de los cuarteles

Si Punta Carretas fue el prólogo o el comienzo de una saga poética que habría de perdurar por trece años, el gran desafío debió de librarse en los cuarteles. En esos lugares de detención primaria convertidos en centros de tortura sistemática para miles de uruguayos, en sus oscuros calabozos, en carpas, hangares, vagones o caballerizas, el lápiz supo responder a la picana y al submarino. La poesía brotó entre sesión y sesión de tortura como una flor entre espinas, como un gesto de vida que solo puede compararse al de los primeros cristianos inscribiendo peces y otros símbolos en las rugosas paredes de las catacumbas.

Tomando como base el sistema «samisdat», empleado por presos de campos de concentración nazis (escribir testimoniando y ocultar), Miguel Ángel Olivera se propone el registro de la experiencia de la tortura, el pormenor íntimo y colectivo de la zozobra, la desesperación y el dolor: «sentía que estaba viviendo un momento histórico, mi propia historia, la historia de la organización, de mis compañeros, y de alguna manera lo testimoniaba, lo documentaba» (77).

«... un bolígrafo, un lápiz, un trozo de grafo o algo así, llegaba hasta mí como un regalo, una entrega de un compañero que entendía que para mí eso era algo fundamental. Con eso empiezo a escribir...», recuerda Olivera. «Los papeles de los prospectos médicos fueron unas de mis primeras cuartillas en las que escribí alguna idea, algún nombre, alguna metáfora...» La cualidad de síntesis de la poesía la convierten en el género más adecuado a la urgencia, en el caso de Olivera, «una rapidez de procedimiento y una agilidad operativa» ejercida desde mucho antes.

Mucho de ese material inevitablemente se perdió. Quedaron en los sitios más insólitos, «en los colchones, en los pisos..., en las rendijas de paredes, entre dos tabiques de vagones, en poder de compañeros que eran trasladados a otros lugares de detención...». La recuperación de muchos de ellos permitió a Olivera la publicación de la única muestra editada hasta el momento de esta «poesía del anti-terror»: *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura,* obra que contiene textos elaborados en el Batallón de Ingenieros Nº 1, en la Base Aérea Boiso Lanza y en el Regimiento de Artillería Nº 5. La edición contó con dibujos de Arturo Castellá realizados en el Penal de Libertad.

Como Olivera, fueron muchos los que pergeñaron poemas «desde el mismo infierno», en las peores condiciones imaginables, pocas veces escritos, las más de las veces memorizados una y otra vez durante los días larguísimos, de extensión ilimitada, en que los presos permanecían incomunicados, sin moverse, sentados en el suelo y encapuchados. Son los poemas de la catástrofe, los que pretendieron oficiar como tabla de salvación para náufragos, estaca última para impedir el abismo. «Discursos de la solidaridad», los ha llamado

Alicia Partnoy, quien también aboga por considerarlos bajo la polémica categoría de «poemas testimoniales». (84)

Es también el caso de «Poesía 72», conjunto de poemas que Jorge Torres escribiera en los Batallones Florida y Laguna del Sauce, casi todos ellos publicados por primera vez en 1972 en el semanario *Marcha* de Montevideo. Ya libre en 1980, el autor envió el conjunto completo al Primer Concurso Literario organizado por Casa del Uruguay en París, donde obtiene el premio mayor en la categoría. Tres años después Torres los incluía en su libro *Memorias de la noche*, junto a una segunda parte, inédita hasta ese momento, a la que llamó «Inventario».

Los cuarteles, espacio de ingreso para la mayoría de los presos políticos, se convirtieron en residencia permanente, desde setiembre de 1973, para nueve «rehenes del régimen» que debieron permanecer en ellos hasta 1984. Allí sobrevivirían, al cabo de once años de estar sepultados en verdaderos «nichos humanos», con la amenaza latente de ser fusilados en cualquier momento, reciclando orines, masticando bichitos de humedad. En particular, Mauricio Rosencof, Eleuterio Fernández Huidobro y José Mujica, llegaron a sufrir 45 traslados, siempre en cuarteles de la Región Militar Nº 4. «Llegamos a olvidar los colores, los pájaros se volvieron una vaga idea; el sol se convirtió en un mito. Día y noche, todo era uno: la lamparilla irritante nos apuntaba como un ojo frenético hasta en sueños, siempre sobresaltados. Por las noches nos venían a despertar a cada hora. La comida magra, los golpes muchos, la esperanza flaca...», recordaría Mauricio Rosencof. (98) En esas circunstancias quien, al momento de ser detenido, ya era conocido como prestigioso dramaturgo, debió llenar de sueños el pequeño espacio en que se hallaba confinado, poblarlo de fantasmas que acudieron desde todos los rincones de una memoria y una imaginación que había que mantener desesperadamente activas. De los mínimos hechos que le tocó vivir, de las sutilezas que el pensamiento suele desprender de las cosas más elementales, surge *Conversaciones con la alpargata* (1985), recopilación de poemas formalmente tan angostos y verticales como el propio lugar donde se los creó y tan hondos como el deseo de permanecer. Condenado a la soledad y al silencio, sin papel ni lápiz, a sola memoria, el poeta dialoga con uno de los pocos objetos que se le permite poseer, la alpargata, una «gata» o «gato con bigotes» que le representa lo más querido, el interlocutor soñado. A partir de la apelación a un objeto hay otro paso fugaz, silencioso, que conduce a la apelación a sí mismo. El poeta se inventa otro y se desdobla de diversas maneras «Hoy mi cuerpo/ está mejor. / Lo han trasladado;/ camina/ un paso y medio/ más/ y otro tanto/ el muro/ se ha alejado». En esas condiciones, nada parece más natural que el desdoblamiento, recurso que se reiterará en otros poetas y narradores de la cárcel.

Si *Conversaciones con la alpargata* es la desaparición del mundo exterior, la drástica reducción del espacio a un pozo sin colores ni sol donde el poeta se encuentra con su «yo absoluto», «Desde la ventana» (que da cuenta del regreso al Penal de Libertad once años después) es el redescubrimiento de ese mundo perdido, la reinstalación en su horizonte visual del paisaje, del sol, el poder mirarse a un espejo. Publicadas ambas secciones en un mismo volumen, los

matices y convergencias marcan una continuidad de sensaciones entre dos espacios de confinamiento y testimonian una secuencia autobiográfica de descenso y ascenso sucesivos que culminará en el rescate de los compañeros, en la recuperación del «yo colectivo».*

Ser conocido como «literato» le valió a Rosencof el requerimiento de soldados y hasta de oficiales que en muchas oportunidades le pidieron que les escribiera para sus queridas cartas y poemas, y entre los últimos, acrósticos («acrílicos», diría algún soldado) a cambio de pequeñas cosas básicas (pan, fruta, etcétera). Una vez que obtuvo por este medio un lápiz, escribió de un tirón los cuarenta sonetos que integran *La Margarita,* algunos de los cuales fueron musicalizados por Jaime Roos con gran éxito.

Rosencof, al que le fueran requisadas varias piezas teatrales, una novela titulada *El dios verde* (nunca reconstruida) y veintiuno de los veinticinco capítulos que inicialmente componían su novela *Vincha brava,* recuerda sobre

> una pieza que escribí, con letra muy pequeña, con un lápiz que me proporcionó clandestinamente un guardia (...) La hice sobre hojillas de fumar, que luego arrollaba apretadamente, envueltas en trozos de nylon y que escondía en los dobladillos de las camisetas, que cada quince o veinte días podía entregar a mi familia para su lavado. Ocurrió en las catacumbas de un cuartel de Ingenieros con asentamiento en Paso de los Toros. El drama de «la camiseta» luego se titularía *El combate del establo,* (98)

una de las cuatro obras de teatro que el autor escribiera durante su período carcelario.

Penal de Libertad

> ... la cárcel no es solamente un lugar de reclusión de condiciones muy duras y, en especial, las de los presos políticos, durísimas, sino que también es una situación de desafío a la capacidad humana de sobrevivir, de utilizar cada pequeño elemento que se ve alrededor —las relaciones con los compañeros de prisión, las relaciones familiares, la relación con la naturaleza y con los pocos animales que se ven, etcétera— de tal forma que sirvan a la sobrevivencia psíquica y física. De eso no todos somos muy conscientes, pero en la cárcel hay una cantidad de seres anónimos que jamás compusieron, escribieron o pintaron antes, y que se transforman en creadores. No les dan ese nombre; tal vez les dan otros, y todos ellos se expresan jocosamente y con una enorme autoironía sobre el asunto. Pero, en realidad, una cárcel, y una cárcel de presos políticos en especial, es un hervidero de creación, donde lo fundamental es sobrevivir. (Mauricio Vigil, en radio *El Espectador*, 26 de abril de 2002.)

* Muchos de los poemas del volumen fueron musicalizados por Silvia Meyer y leídos en el Teatro del Notariado, en agosto de 1985.

Es posible afirmar que la creación literaria en el Penal de Libertad, por lo menos en los dos primeros años, fue una continuidad de la ya desarrollada en Punta Carretas. Si bien las condiciones de reclusión eran otras, hasta entrado 1974 fueron mayores las posibilidades de comunicación interna (no estaban compartimentados los sectores en un mismo piso y mucho menos las alas), aún no existía una censura rigurosa sobre materiales de lectura como lo habría en los años venideros y durante algún tiempo se autorizó enviar a los familiares «poemas ilustrados» a los que se catalogaba como manualidades.

Se recuerda de ese tiempo la convocatoria a un certamen artístico que se denominó «Semana de Artigas», que integró concursos de poesía, narrativa y canciones y una exposición de dibujos, pinturas, grabados y artesanías varias, todo en homenaje al prócer. Aunque no se permitió dar a conocer el fallo de los jurados en los respectivos concursos, la exposición se realizó siendo visitada por todos los presos y aun por sus carceleros. Gran parte de ella fue también exhibida en el *hall* del Locutorio para que fuera apreciada por los familiares.

También en 1973 se registra la primera (y quizá única) salida autorizada del Penal de Libertad de un material literario con destino a ser publicado. La obra, *El país de los colores. El país del amor,* conteniendo dos cuentos ilustrados que Ariel Poloni escribiera pensando en su hija menor, fue solicitada por familiares en cuanto se logró el interés de una editorial argentina de darla a conocer. Tras arduas gestiones que implicaron hasta interrogatorios rayanos en lo delirante sobre el contenido de los cuentos (¿acaso ese arce del bosque que se menciona en el cuento tiene que ver con Líber Arce?) se permitió que el libro, en el que varios compañeros habían participado en su diseño e ilustraciones, fuera entregado a familiares, aunque con la prohibición de que se lo publicara con el nombre del autor.* Superados esos escollos, la editorial católica Bonum, de Buenos Aires, realizó una edición de 1.500 ejemplares facsímiles y la revista argentina *Siete Días* dio cuenta del material y de su procedencia. Una parte de la edición, enviada a Librerías Paulinas, de Montevideo, fue, sin embargo, inmediatamente confiscada. Solo cuarenta ejemplares, en poder de un familiar directo, fueron escondidos y «sobrevivieron».

Todo cambiaría a partir de setiembre de 1973, ya el Penal bajo la dirección del mayor Arquímedes Maciel, cuando varios dirigentes guerrilleros fueron trasladados a cuarteles y convertidos en rehenes de la dictadura. Entonces escribir literatura se tornó una actividad tan riesgosa como clandestina, una manera de resistir, una invocación al futuro. Se escribía violando los reglamentos, «remando contra la corriente», sabiendo que en cualquier momento todo lo escrito podía ser requisado y el autor objeto de sanciones a rigor. Fue imprescindible «disfrazar» lo escrito, ingeniárselas para enmascararlo, para «emberretinarlo».

La circulación, por su parte, exigía el anonimato, por seguridad y también por entenderse que la creación no era individual sino de todos, que la obra de uno solo era posible cuando se internalizaba la presencia de los demás. La

* *El país de los colores. El país del amor* fue publicado con el seudónimo «Polo Dabal», reducción apenas disimulada de los apellidos Poloni Dabalá.

firma autoral era un elemento ajeno a la cárcel, un producto del mundo exterior ya manifiesto en tiempo anterior y que volvería a manifestarse nuevamente, sin complejos, desde 1985 en adelante. Juan Baladán se encontró en Europa con un guitarrista de Copenhague ejecutando una pieza proveniente del Penal del Libertad. La reconoció como suya pero prefirió no decir nada. Era preferible que se la difundiera de ese modo. Algo similar sucedió con la *Milonga del fusilado* de Carlos María Gutiérrez, interpretada aquí en Uruguay por el conjunto folclórico salvadoreño «Cutumay Camones» como pieza anónima. Por otra parte, al igual que sucedía con algunos libros de la Biblioteca, el «camuflaje» se extendió a algunas creaciones. Recuerdo haber recibido una vez una selección atribuida a un autor inglés: «Poemas de un displicente». Ariel Poloni, el compañero que los escribió, no solo había ocultado su autoría; también, según me informó, había variado ligeramente su título que debió ser «Poemas de un delincuente».

Marcelo Estefanell cuenta como, previo acuerdo durante el recreo, vio llegar a las duchas «al Bicho»* con una remera azul (...) Como nos desvestíamos en percheros contiguos me dice:

> —Agarrá la mía y yo me quedo con la tuya —señalando su remera, y agrega—: Está en el bolsillo.
> —¿Qué cosa? —pregunto.
> —Un cuento —responde.
> Y luego me explicó cómo surgió la idea de escribirlo, cómo la concibió, cuándo la escribió y qué pretendía de mí:
> —Después decime qué te parece.
> El «cambiazo» de remera con «embagalle» literario cosido en el interior de uno de los bolsillos resultó muy eficaz, sobre todo cuando Estefanell también se decidió a escribir. Durante tres años, la remera fue cambiando de uno a otro, de Estefanell a Bonomi y viceversa, «trasegando cuentos y más cuentos, críticas y más críticas. Casi sin darnos cuenta (menos aún los milicos), habíamos pasado a ser, de lectores empedernidos, escribidores. (37)

Pero, como no podía ser de otra manera, a la circulación clandestina de textos literarios no le faltaron los desastres: Miguel Ángel Olivera recuerda uno de los más dolorosos:

> Fui compañero de celda de Hiber Conteris. En ese tiempo él comenzó a escribir novelas policiales de excelente factura... Tenía un promedio de producción de un libro por trimestre. Admirable y febril escribidor. En esa ficción novelada, Hiber ponía toda su energía creativa, su gran oficio, su dedicación prolija y detallista. Yo disfrutaba desde la génesis hasta el desenlace final de sus libros. Era un oyente-lector privilegiado... Un mal día me cambian de celda... y me privan de esa fuente literaria... Jíver —como yo le llamaba— tenía a medio

* Se trata de Edison Eduardo Bonomi, hoy Ministro de Trabajo y Seguridad Social en el gobierno de Tabaré Vázquez.

terminar una novela de intriga que me tenía en ascuas... Pero, ¡zas...! Me "flautearon" a cuatro celdas más allá de la que compartíamos y me quedé sin conocer el final... Como no podía ser de otra manera, el fiel "Jíver", cuando la terminó de escribir, me la "mandó" por el fajinero, embagayada entre unos libros "legales" de biblioteca... pero... un guardia avispado se dio cuenta y la requisó (...) Esa novela nunca apareció. Nunca fue devuelta. Se perdió en la ignominia. Jíver hasta hoy lo lamenta... y ni qué hablar que yo también... desconsoladamente... los dos... (76)

El testimonio coincide con algunas declaraciones de Conteris quien ha sostenido que los originales de los cuatro relatos reunidos en su obra *La cifra anónima*, escritos entre fines de 1983 y principios de 1985, «redactados a mano primero y luego mecanografiados gracias a la intervención de un miembro de la Cruz Roja, desaparecieron varias veces en las requisas». (31)

De manera parecida le sucedió a Roberto Meyer. Su obra mayor en la cárcel «fue una novela que gustó a varios compañeros, fue pasada a máquina y encuadernada en forma de libro y llegó a circular en el tercer piso hasta que cayó en una requisa. Me morí de pánico porque la novela era un "quemo" desde cualquier punto de vista y el compañero que la tenía se había atribuido la autoría. Felizmente no pasó nada y todo quedó ahí: quizá el oficial se aburrió con la primera página».*

Treinta cuentos y una novela recuerda Estefanell que le fueron llevados en una requisa.** Circunstancias como esas terminaron por volverse cotidianas. «Tuve la inevitable alternativa de tener que tirar por el biorse una carpeta de poemas de compañeros para que no cayeran en la requisa», se lamenta aún hoy Francisco Lussich.***

La misma desventura alcanzó a Carlos Liscano con la primera versión de *La mansión del tirano*:

El 14 de febrero de 1982 ingresó un señor de verde, oficial subalterno en la jerga castrense, a revisar mi celda. Cuando salió llevaba íntegra mi novela, muchos papeles y papelitos que yo había escrito a lo largo de los años y otros materiales y fantásticas herramientas que usábamos en las celdas para hacer manualidades. Cosas de presos [...] Un año después de la aventura literaria con aquel hombre subalterno, decidí reescribir la pérdida. Hice un esquema general de la que había sido y sobre ese esquema fui escribiendo lo que recordaba de la anterior y primeriza. Mientras avanzaba sentía la impotencia de no poder recuperar algo que estaba en mi memoria con gran evidencia, el tono, frases enteras, adjetivos muy precisos que yo recordaba y que no podía hacer aparecer sobre el papel. Luego de un año tuve una novela, muy parecida a la anterior, con el mismo nombre. Quizá la reescritura haya beneficiado mi trabajo. La nueva era menos salvaje, más

* Testimonio de Roberto Meyer al autor.
** Marcelo Estefanell, *El hombre numerado* (2007).
*** Testimonio de Francisco Lussich al autor.

considerada con la forma novelística en general y también con el curioso lector. No demasiado. También era más pretenciosa.

Liscano debió esperar hasta la amnistía del 10 de marzo de 1985 para ver salir su novela de la cárcel, escondida en el interior de una guitarra que se llevó Heber Esquivo, un compañero vecino a su celda. (58)

Sin embargo, en un mundo que mucho tenía de surrealista, David Cámpora, en *Las manos en el fuego,* recuerda el hallazgo por parte de la guardia militar de un libro escrito e ilustrado a mano. «Trataba de "situaciones reales" de su militancia, personajes del barrio, con nombres cambiados. Realmente buenos los cuentos. Los leyeron unos cuantos presos y decidieron reunirlos en un libro.» Curiosamente el texto fue devuelto cuando el preso inventó que los cuentos eran de Onetti. El compañero llegó entonces a más y le pidió al sargento que, para evitar problemas, le pusieran el sello de «Censurado». El sargento lo hizo y el libro, por arte de magia, se volvió legal. (48) El hecho no fue una excepción. En el segundo piso, más de un libro de cuentos fue armado y «editado» recurriendo en ocasiones a los ya mencionados sellos falsos de «Censurado» fabricados con goma de borrar.

El mayor triunfo sobre la censura y la represión, sin embargo, consistía en que el libro se fuera «en libertad». Nada pudo impedir que en 1978 se publicara la primera antología de poemas escritos en prisión. Se llamó *Uruguay. Poemas desde la cárcel* y contenía 18 piezas escritas en cuarteles y otros centros de reclusión, probablemente por presos comunistas. Con prólogo de Alfredo Gravina, el libro contaba además con poemas de algunas víctimas de la dictadura o de tiempos inmediatamente anteriores, como es el caso de un poema de Ibero Gutiérrez. La edición pertenece a CNT-FEUU y no tiene pie de imprenta. La presencia en el título de «Uruguay» por dos veces y el hecho de que por esos años Gravina se hallaba exilado, hace presumir que haya sido realizada en Cuba. Se ignora la circulación que tuvo en nuestro país.

Un año después, Jorge Torres publicó en Lund (Suecia) *En la misma tierra,* colección de poemas escritos entre 1972 y 1974. Fue el primer poemario individual en volumen, creado en el Penal de Libertad, que se daba a conocer.

En 1980, como resultado de una convocatoria pública, se editó la antología Primer Concurso Literario de Casa del Uruguay (París) que dio a conocer los premios otorgados por un jurado integrado por Jacqueline Balduan, el escritor paraguayo Ruben Bareiro Saguier, Eduardo Galeano y Olver Gilberto de Léon. El primer premio en narrativa lo obtuvo «La guerra de los albatros» de Ana Luisa Valdés y hubo menciones para tres cuentos de Jorge Torres: «El cerco», «Sobre barcos abandonados» y «Aníbal y los zopilotes», mientras que en poesía, como ya se ha dicho, era Torres quien obtenía el premio mayor con «Poesía 72». La mención en el género correspondió a Graciela Taddey por «Un día de león».

Le seguirían en 1983 *Poemas & dibujos de la prisión,* de Daymán Cabrera, publicado por Nordan en Estocolmo, y *Memorias de la noche*, también de Jorge Torres, editado por ABF en Lund. El primero tenía el valor adicional de que Cabrera —quien durante toda su prisión tuvo una muy precaria salud— aún

se hallaba en el Penal de Libertad, de donde saldría recién con la amnistía. El libro reproducía en facsímil la caligrafía original de los poemas e incluía también otras creaciones de Daymán que su padre, el conocido poeta Sarandy Cabrera, había publicado en Växjö (Suecia) en 1982 en una minúscula edición de 30 ejemplares.

Finalmente, en 1984, ya en la agonía de la dictadura, aparecieron otras dos recopilaciones de textos carcelarios: *La canción de los presos. Poemas anónimos,* con prólogo de Eduardo Galeano, también publicada en el exterior, y *La sal de la tierra. Cuentos escritos en el Penal de Punta de Rieles,* editado por Familiares de Desaparecidos y de Procesados por la Justicia Militar. Fueron las primeras dos antologías de circulación masiva a nivel nacional.

La canción de los presos. Poemas anónimos, al igual que Uruguay. *Poemas desde la cárcel* estaba compuesto con poemas del primer momento, cuando la prisión era recién estrenada y era fresco el recuerdo de la militancia, poemas de combate que apelaban a lo heroico o a lo sublime para exteriorizar las ansias de libertad o para proclamar una integridad que superaba todos los sufrimientos de que se daba testimonio. El uso del verso libre, el tono coloquial, la brevedad métrica apoyada en el condicional o en el infinitivo para alcanzar un desenlace de negación final, acercaban estas creaciones a la poesía hegemónica de la segunda mitad de los años sesenta, la que tomaba como fuente de inspiración a Líber Falco, Javier Heraud, Pedro Shimose, Paco Urondo o Tejada Gómez. Aquella «poesía rebelde» de una década singular —de la que se ha dicho que el 27 de junio de 1973 fue su canto del cisne— halló su último episodio, coherente y definitivo, en la primera poesía carcelaria. Paradójicamente, esta debió esperar a mediados de los ochenta, en un contexto muy diferente, para darse a conocer al gran público.*

Distinta era la finalidad de *La sal de la tierra*, conjunto de textos en prosa originarios de Punta de Rieles, libro organizado colectivamente y leído por primera vez en la Navidad de 1982 en una rueda de mate. El tema era ya, genéricamente, la mujer. En su prólogo explicativo, se lo define ya como «una búsqueda conjunta de mejor valorización de nuestra condición de mujeres, como otro medio de desarrollar la condición de la doble explotación de la mujer.» En el rigor de la cárcel, a través de la ficción, nacía una idea que veinte años después cuajaría exitosamente, a nivel de toda la sociedad y en el campo testimonial, con *Memoria para armar.*

Inmediato a la Amnistía de 1985, resucitando la vieja juglaría, surgió *Cantares del calabozo*, espectáculo coral y musical que desfiló por distintos escenarios bajo dirección de Mauricio Rosencof y que presentaba como soporte literario veinticinco poemas en su mayoría elaborados en los cuarteles y en las cárceles por dirigentes del movimiento tupamaro.** Tuvo por mérito ese

* La canción de los presos no es una antología colectiva, sin embargo. La unidad de estilo y la recurrencia en el vocabulario demuestra sin lugar a dudas que es obra de un solo autor cuya voluntad ha sido permanecer en el anonimato.

** El primer sitio donde se presentó este espectáculo fue en Montevideo, en el club barrial «La Tierrita», en Luis Batlle Berres y Cañas.

esfuerzo temprano de difusión de la creación carcelaria. Los beneficios obtenidos con los espectáculos eran destinados a la financiación del Movimiento por la Tierra y contra la Pobreza, entonces recién fundado por Raúl Sendic.

Aun antes, en noviembre y diciembre de 1984, en la Asociación Cristiana de Jóvenes y organizada por ASESUR (Asociación de Escritores del Uruguay), se realizó la primera Exposición de Arte y Literatura Carcelarias, «Canemas», que se convertiría en el germen del Centro de Integración Cultural (CIC). Fundada al año siguiente, con la vuelta a la democracia, esta institución se planteó como objetivo «integrar todas las formas de expresión cultural desarrolladas durante la dictadura... recopilar y reconstruir toda la producción cultural creada en las prisiones políticas». Se debe a su labor la publicación de la serie *Escritos de la cárcel*, en cuatro volúmenes, de los que corresponde mencionar en este apartado al Vol. 1: *La expresión poética de los presos políticos* (1986) y al 3: *La narrativa de los presos políticos* (1988).* Muchos de los autores que necesariamente aludiremos más adelante hallaron en estas antologías la forma de hacerse conocer o de reaparecer luego de más de una década: es el caso de Sergio Altesor, Daymán Cabrera, Hiber Conteris, Gabriel di Leone, Marcelo Estefanell, Lucía Fabbri, Elbio Ferrario, Jorge Freccero, Francisco Lussich, Miguel Ángel Olivera, Richard Piñeyro, Mauricio Rosencof, Iris Sclavo y Jorge Torres.**

La expresión poética de los presos políticos, en particular, presenta textos que sin rehuir lo directo aspiran o se refugian en lo metafórico. La naturaleza (el sol, el viento, la lluvia, la noche), omnipresente y generosa, aparece como el mejor conjuro a las rejas de la prisión («Día de muertos/ Unas gotas/ cascotearon/ el techo frío/ el tiempo/ su tiempo/ afuera/ aún latía.»*** «...que no se atrapa el sol/ con alambradas».)**** La memoria del exterior, del otro mundo añorado, y el paso del tiempo, son los temas más recurrentes. Como siempre está la promesa y la esperanza y no falta la autocrítica sintetizada en unos pocos versos amargos («...No éramos dioses pero lo creímos. / Pensamos que al andar se hace camino/ cual dijeron Machado y otros tontos./ Y así, transidos pasajeros terrestres,/ echamos mano al colt y al explosivo/ sangrando en cada desgarrón. Vivimos/ un instante tan solo. Suficiente.»).*****

* El volumen 2 de «Escritos de la cárcel» fue *Bitácoras del final*, texto ya mencionado, en tanto que el volumen 4 correspondió a *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura* (1988), de Miguel Ángel Olivera.

** Entre los autores que integran *La narrativa de los presos políticos* merece mencionarse también a Jorge Bralich (Montevideo, 1934), autor de tres cuentos: «El viajante» y «El astrónomo» en esa antología, y «Proyecciones», en *Cuentos del boliche*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1996. Bralich es más conocido por su vasta producción de historiografía y análisis de la pedagogía en el Uruguay.

*** Rosencof, Mauricio (sin título).

**** Torres, Jorge (sin título).

***** Hiber Conteris (agosto de 1983, sin título).

Obras publicadas escritas en las cárceles

Altesor, Sergio, *Río testigo* (poesía)
Baladán Gadea, Juan, *Voy soñando calles* (poesía)
Cabrera, Daymán, *Poemas & dibujos de la prisión* (poesía)
Conteris, Hiber, *Información sobre la Ruta 1* (cuentos)
Conteris, Hiber, *La cifra anónima* (cuentos)
——, *La Diana en el crepúsculo* (novela)
——, *El breve verano de Nefertiti* (novela)
——, *El 10% de tu vida* (novela)
——, *Round Trip (Viaje Regresivo)* (novela)
——, *El cielo puede esperar* (teatro)
——, *El intruso* (teatro)
De León, Walter, *Las aventuras del Giusseppe y el Orejudo* (cuentos para niños)
Fabbri, Lucía, *Qué diré de la cárcel* (poesía)
Gadea, Raúl, *El viajero perdido* (poesía)
Liscano, Carlos, *El método y otros juguetes carcelarios* (cuentos)
——, *La mansión del tirano* (novela)
——, *El informante* (novela)
——, *¿Estará nomás cargada de futuro?* (poesía)
Olivera, Miguel Ángel, *Canto sin rejas* (poesía)
——, *Los reventados* (poesía)
——, *Tangata desde la cárcel* (poesía)
——, *Los que no mueren en la cama* (poesía)
——, *Canemas* (poesía)
Poloni, Ariel, *El país de los colores. El país del amor* (cuentos para niños)
Rosencof, Mauricio, *Conversaciones con la alpargata* (poesía)
——, *Canciones para alegrar a una niña* (poesía)
——, *La Margarita* (poesía)
——, *El saco de Antonio* (teatro)
——, *El combate del establo* (teatro)
——, *... y nuestros caballos serán blancos* (teatro)
——, *El hijo que espera* (teatro)
——, *Vincha Brava* (novela para niños)
——, *Leyendas del abuelo de la tarde* (cuentos para niños)
——, Algunos tangos publicados en *Los corderitos de Dios y otros cuentos*
Torres, Jorge, *Memorias de la noche* (poesía)
——, *En la misma tierra* (poesía)
Turudí Cawen, Ángel, *Del que pasa y queda* (poesía)
Varios, *Uruguay. Poemas de la cárcel*
——, *Primer Concurso Literario de Casa del Uruguay*
——, *La canción de los presos*
——, *La sal de la tierra*
——, *La expresión poética de los presos políticos*
——, *La narrativa de los presos políticos*
——, *Cantares del calabozo*

6. La poesía canera

Carlos María Gutiérrez, Raúl Orestes Gadea, Lucía Fabbri, Miguel Ángel Olivera, Daymán Cabrera, Jorge Torres, Francisco Lussich

Poesía y acción

Las vanguardias radicales de los años sesenta

«Generación de la acción» se aventuró a llamar Ángel Rama, en nuestro medio, al conjunto de autores surgidos hacia 1969. La palabra, a fuerza de ser repetida y definida de las más diversas maneras, se volvió clave para señalar un momento de nuestra literatura impregnado de polémicas, conflictos virulentos y audaces respuestas al contexto explosivo que lo determinaba. Numerosos grupos juveniles, volcados mayormente hacia la poesía, de voluntad decididamente iconoclasta y parricida, que se expresaban a través de revistas de irregular periodicidad o de limitadas presentaciones públicas, quedaban comprendidos en la denominación. La convulsión social los generó y los alimentó saludablemente: prueba de ello es el vigor de sus manifiestos, su proclamada necesidad de convertirse en vanguardias, su compromiso activo con la acción política. Por el contrario, la dictadura creó las condiciones para su extinción en tanto comportamiento colectivo. Presos o exilados la mayoría de sus integrantes, estos grupos no pudieron resistir los embates de la represión y la censura.

Sus mejores exponentes, sin embargo, lograron superar el desafío. Ante las prohibiciones, las limitaciones en el mejor de los casos, fueron capaces de desarrollar un discurso de resistencia que maduró y enriqueció la calidad expresiva individual. La «temporada en el infierno» no les implicó ni la anulación ni la ruptura; sí les afirmó, porfiadamente, en una continuidad que los proyectó al futuro. La acumulación de la que provenían y las consignas asimiladas en una década fermental, les permitieron plasmar una modalidad propia, mutarse, trascenderse a sí mismos.

¿Cómo se definía concretamente la acción hacia fines de los años sesenta? ¿Cuál era la amplitud de ese concepto? ¿Qué relación podía tener con la labor intelectual o con el arte? ¿Cuál, en definitiva, era el papel del creador en la lucha por el poder revolucionario? El tema provocó grandes y numerosos debates.

Resultan significativas al respecto las expresiones de Mario Benedetti en el Congreso Cultural de La Habana (4 al 11 de enero de 1968):

> El intelectual verdaderamente revolucionario nunca podrá convertirse en un simple amanuense del hombre de acción; y si se convierte, estará traicionando la revolución, ya que su misión natural dentro de la misma es ser

algo así como una conciencia vigilante, su imaginativo intérprete, su crítico proveedor.

Desde las páginas de la revista *Prólogo*, en un largo informe del evento, Carlos María Gutiérrez no dudó en cuestionar esa dicotomía esquemática de Benedetti que se resumía en «intelectual/hombre de acción»: «En una sociedad revolucionaria todos tendrán que ejercer naturalmente tales funciones», afirma allí el autor de *Diario del cuartel* en una posición más acorde con la de los grupos más radicales. (50)

La proyección de la literatura a la sociedad futura y la decisión de vivir esta de manera anticipada, alentó a interpretaciones que, en los más de los casos, solo variaban en matices. En otro debate, también en la revista *Prólogo,* Alberto Paganini afirmaba de manera contundente que «la literatura que escriba nuestra generación será literatura revolucionaria o no será literatura», a lo que acotará Hiber Conteris: «la literatura solo es revolucionaria en un contexto social revolucionario». (29)

La mayoría de las controversias eran reflejo de distintos episodios de una discusión paralela en el tiempo pero a nivel continental que tuvo a Julio Cortázar como uno de sus más enconados protagonistas y al semanario *Marcha* como uno de sus mayores difusores. Lejos de ser la única, la más conocida de estas instancias, «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar» (9 y 16 de enero de 1970) había surgido como respuesta al ensayo «La encrucijada del lenguaje» de Oscar Collazos (30 de agosto y 5 de setiembre de 1969) y obtuvo a su vez de este último una «Contrarrespuesta para armar» (13 y 20 de marzo de 1970).* Aunque centrada en el campo de la narrativa tuvo valor de síntesis entre las necesidades derivadas del compromiso político y los límites de las innovaciones que operaban fundamentalmente en el campo del lenguaje y de las técnicas de creación. «La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje...», afirmará el autor de *Rayuela.*

Mientras aquí en nuestro país la voluntad innovadora exploraba las más disímiles expresiones del arte y se extendía a los *happenings* de Teresa Vila y al «Teatro Uno» de Alberto Restuccia y Luis Cerminara, no muy diferente era la realidad en el campo de la lírica. La aparente homogeneidad de una poesía caracterizada por su insistencia en lo fáctico a través de la denuncia, la exhortación o la arenga con cierre de vaticinio o profecía, expresión directa de deseos vehementes y anhelos utópicos, no solo presentaba variadas fisuras cuando se trataba de abordar la real participación en el contexto sociopolítico en que se hallaban inmersos sus autores sino también a la hora de observar la revolución de sus aspectos formales. El arco de influencias poseía extremos tan

* Posteriormente esta polémica fue reunida en *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor.* (32)

distantes como el español Gabriel Celaya* y el brasileño Haroldo de Campos y tenía como referente al romancero de la guerra civil española y a los exilados de la generación del 27, a la nueva poesía latinoamericana, al concretismo brasileño, al mayo francés, y más lejos a las vanguardias de los años veinte sin olvidar a los *beatniks*.

En ese clima de discusión sin tregua, de revistas oficiales y de revistas subterráneas, de tantos congresos como concursos, de *happenings* y acciones poéticas, surgieron algunos grupos que fueron marginados por sus posturas decididamente radicales u *outsiders* y cuya presencia no ha sido suficientemente registrada por las historias de la literatura. Es el caso de Vanguardia, Ariel, Nudo Sur, Los Nómades, o los autores agrupados en torno a revistas como *Los huevos del Plata*, *Aquí Poesía*, *Nocolumbus*, *El Paso*, *Señal*, *El Mate*, *El Chúcaro* y otras.

El autodenominado grupo Vanguardia, una de las tantas cofradías poéticas que a nivel de toda Latinoamérica vertebraron el movimiento «Nueva Solidaridad», responde a lo que el crítico Luis Bravo ha reconocido como «una sub-vertiente más radicalizada del realismo crítico, denominada combativa o rebelde» y que, con acierto, Bravo vincula a dos axiomas manejados en esos años por el movimiento tupamaro: «la acción nos une, las palabras nos separan» y «la crítica es acción». (18) Este es el primer cauce que nutre la creación de Miguel Ángel Olivera y que comparte con otros como Francisco Lussich.**

Nacido el grupo el 21 de setiembre de 1963, al fervor de la revolución cubana y tras el llamado Primer Encuentro de Poetas Latinoamericanos (México), a lo largo de sus diez años de existencia lanzó varios manifiestos donde la poesía se hermanaba con la lucha armada por la justicia popular al punto de corregir el poema exordio de Gabriel Celaya: «Sí, Celaya, es verdad, la poesía es un arma cargada de futuro... pero ayudala también con una carabina, porque el fuego cruzado siempre es más efectivo...». Instalados en un sótano de la calle San Salvador su intensa y variada actividad se derramó en maratones poéticas, en exposiciones de poemas ilustrados, en recitales tanto en teatros y centros de enseñanza como en ocupaciones de fábricas, pegatinas de poesía en la vía pública, tomas de casas para instalar centros de cultura «y otras acciones directas de una vanguardia cultural que combatía "lo viejo" con nuevas armas». Sus creaciones, en pequeños libros o plaquetas, eran publicadas en mimeógrafo eléctrico en rechazo a técnicas de impresión más avanzadas y «para no transar con las hechas a imprenta (plomo u offset) detentadas por quienes los jóvenes combatíamos».*** Ante las instituciones que custodiaban

* Me refiero al Gabriel Celaya de la «poesía social»: *Las cartas boca arriba* (1951), *Cantos iberos* (1955), *Episodios nacionales* (1962), etcétera. Es curioso apreciar cómo este poeta, que en su juventud había incursionado en el surrealismo, culmina su trayectoria internándose en la poesía experimental con *Campos semánticos* (1971).

** También integraban el grupo Vanguardia Nelson Hernández y Máximo Santos, luego presos en el Penal de Libertad junto a Olivera y Lussich. Tuvo diez años de existencia, entre 1963 y 1973. En setiembre de 2003, a cuarenta años de su fundación, otro integrante, Juan Carlos Tajes, realizó una exposición alusiva acompañada de conferencias en París y Amsterdam, entre ellas una reseña histórica escrita por Olivera.

*** Testimonio de Miguel Ángel Olivera.

el poder cultural del momento, esto último no les valió más que consecuencias desfavorables cuando un decreto gubernamental estableció que solo podría considerarse «publicación registrable» las realizadas formalmente en imprentas establecidas comercialmente en el medio, impidiendo de ese modo que las llamadas ediciones «diferentes» o contra-ediciones pudieran acceder al registro de propiedad intelectual de la Biblioteca Nacional.

En la concepción del grupo Vanguardia la poesía no puede ser otra cosa que una forma de acción. Imposible concebirla de otro modo. Es acción de por sí —siempre contestataria y beligerante— a la vez capaz de nutrir otras acciones. Es acción en el acto mismo de la enunciación y es acción al hacerse pública. Si bien todos los medios de elaboración y de difusión le son válidos siempre que respondan a ese objetivo —desde el libro y la artesanía hasta la marcha, el volante, el recital público, la aleación con la música o el dibujo— será siempre la trinchera el lugar de surgimiento de esta poesía. Las habrá muchas: el acto solidario, la lucha clandestina, la cárcel, los calabozos de cuarteles. Cualquiera de ellas sería capaz de producirla.

Siguiendo (y corrigiendo) el postulado de Celaya, el Grupo Vanguardia se hermanaba a otros soñadores armados de toda Latinoamérica que entendían que poesía y armas se identifican pero no solo en un sentido metafórico. Muchos de estos darían hasta la vida por ese sueño y esa poesía. Años después, Mario Benedetti los antologaría en su *Poesía trunca* (1977) y allí estarán Javier Heraud, Leonel Rugama, Otto René Castillo, Francisco Urondo, Roque Dalton, muchos más.

En 1966, los «Hachepientos» o «H. Pientos» o simplemente, los «H. P:», cuatro estudiantes de estructuralismo que se reunían en un boliche de la calle Gral. Flores, «El timón» (nombre que después trasladarían a su editorial), fundan la revista *Los huevos del Plata* (1966-1969, 14 números). Inconformista hasta lo explosivo, receptiva de todas las novedades literarias de Occidente, con el espíritu heredado de las vanguardias de los veinte aquilatadas por el furor de los sesenta, *Los huevos del Plata*, dirigida por Clemente Padín, J. J. Linares, Héctor Paz y Julio Moses, se inauguró con una especie de manifiesto-diagnóstico: «La cultura en estos momentos es un inmenso paralítico que espera el tratamiento antipoliomielítico que lo rehabilite para ser lo que siempre fue: unidad integradora de las comunidades. El tratamiento es largo, será necesario un gran esfuerzo, una voluntad de ángel, una serenidad consciente y una estrategia perfecta. Tenemos el cuadro clínico. Conocemos la posología».

La revista se nutrió tanto de Bertolt Brecht como de Ezra Pound, publicó las *Cartas* de Rimbaud y los escritos políticos del Marqués de Sade, recordó a Lautréamont, a Blaise Cendrars, a Antonin Artaud y a André Breton, a Vicente Huidobro y a Howard Lovecraft, introdujo por primera vez a Allen Ginsberg y a Bob Dylan, difundió la semiótica de Roman Jakobson, canciones de Los Beatles y poemas de Ernesto Cardenal, rescató a Alfredo Mario Ferreiro y a Juvenal Ortiz Saralegui y publicó los primeros escritos de Mario Levrero, Horacio Buscaglia, Cristina Peri Rossi, Sergio Altesor y Roberto Echavarren. Las influencias, sin embargo, que arrojarían mayor proyección —por lo menos en uno de sus miembros, Clemente Padín, quien, desde el número 4 de agosto de

1966, quedó como único director de la revista— serían las provenientes del espacialismo francés, del concretismo inicial de la revista paulista *Noigandres* y de sus derivados, el «poema semiótico» y el «poema-proceso», que Wlademir Dias-Pino creara en 1962 y 1967 respectivamente.

Los «Hachepientos» se preocuparon además por conectarse con otras revistas juveniles latinoamericanas de similares posturas estéticas como *El caimán barbudo,* de Félix Contreras, de Cuba; *El corno emplumado,* de Margaret Randall y *Pájaro Cascabel,* de México; *Serpiente emplumada,* de Perú; los nadaístas colombianos, los violentistas venezolanos de *El techo de la ballena* y su revista *Rayado sobre el techo* (con Salvador Garmendia y Juan Calzadilla entre otros); el grupo Fuego, de Bolivia; las argentinas *El lagrimal Trifurca,* de Elvio Gandolfo, *El escarabajo de oro, Setecientosmonos, Opium, Grillo de Papel, Eco Contemporáneo* (de Miguel Grinsberg y Antonio Dal Masetto)*, Nuevo Dock Sud* y *Diagonal Cero.* Todas ellas dieron curso a Nueva Solidaridad, movimiento no institucionalizado, asistemático, conformado por jóvenes que cuestionaban el realismo lírico tradicional latinoamericano.

La Feria del Libro y del Grabado, que había surgido hacia 1960 a instancias de la poeta Nancy Bacelo, fue el centro de confluencia, el espacio que compartieran grupos como Vanguardia, los Hachepientos y otros. El rechazo a la generación del 45, que por entonces detentaba el poder cultural, fue otro elemento que los unió. Miguel Ángel Olivera ha afirmado:

> La generación del 45 irrumpe pujante, numerosa y estructurada, y pareció oxigenar la pesada atmósfera literaria de la época. Pronto se vio que habían creado otra atmósfera, tan densa y cerrada como la anterior... privada y privativa de ellos mismos. Así tuvieron su propia institucionalización... sus propias estructuras, sus inaccesibles bastiones, sus círculos cerrados y exclusivos desde donde —también ellos— pontificaban... Tuvieron sus concursos propios, sus editores, sus críticos incondicionales, sus revistas, sus periódicos, sus cátedras y cargos docentes, sus antologías, sus semanarios, sus imprentas y sus librerías... Una fina e inteligente estrategia de poder cultural que ejercieron con fruición y voracidad...

Clemente Padín declaró:

> *Los huevos del Plata* intentó ser una experiencia de renovación y de recuperación de todas aquellas corrientes artísticas que de una manera u otra se ubicaron en aquella franja que Umberto Eco llamó "apocalípticos", es decir, que trató de divulgar la obra y el pensamiento de aquellos que se hubieran opuesto al sistema, al "ars poética" oficial, sobre todo denunciando lo que veíamos como vicios decadentes: la falsa trascendencia, el compromiso verbal, la verborrea insustancial, el amiguismo, la intolerancia ideológica, el sectarismo, el mercantilismo, etcétera. (102)

Sin mencionarla expresamente, sus afirmaciones alcanzaban también a la generación del 45. Reeditar la poesía de Alfredo Mario Ferreiro y de Juvenal

Ortiz Saralegui, dos olvidados por la llamada «generación crítica», así lo probaba. De manera más rotunda, para eliminar toda duda, me dijo Padín en 2004: «Lo que nos interesaba a nosotros era justamente lo que los del 45 dejaban de lado».*

Hoy Miguel Ángel Olivera y Clemente Padín abogan por una nueva historia de nuestra literatura y por un distanciamiento de los planteos de la generación del 45, todavía principal referente para generaciones posteriores. «*Los malditistas*» los llamó Ángel Rama. Aislados o «ninguneados» por otras publicaciones de la época, fueron también excluidos de la antología *Poesía rebelde uruguaya* (Enrique Elisalde y Milton Schinca (compiladores), Biblioteca de Marcha, 1971) considerada obra modélica de la llamada «generación de los 60», orgullosa de su aparente amplitud al integrar a 39 autores** y que, sin embargo, no dejó de tener un marcado sesgo selectivo.

Ya en aquel entonces el perfil de *Los huevos del Plata* y del Grupo Vanguardia presenta, sin embargo, diferencias notorias. El concepto mismo de «acción» —esa palabra omnipresente, invocada una y otra vez— y, en consecuencia, el papel de la poesía, era interpretado de distinta manera por los actores. Mientras Vanguardia buscaba una poesía que jerarquizara, y se fundiera, al compromiso socio-político, a la concientización y participación revolucionaria a nivel popular, los «hachepientos» proclamaban la poesía que era acción por sí misma, indivisible la una de la otra. Mientras los primeros, a través de la difusión oral y la presencia en público, privilegiaban la acción como un fin, los segundos la privilegiaban como sustancia, método, novedosa vía de expresión. La evolución de sus principales representantes, la influencia de la tradición del tango y la inserción del concretismo y sus derivados, separaría aún más sus posturas estéticas. Por encima de todo, el invariable cuestionamiento al sistema de vida imperante y al «arte oficial» continuaría siendo el impulso inicial, el eje referencial que explica a ambas.

El panorama se ampliaba y se tornaba más complejo con *Nocolumbus*, dirigida por Néstor Curbelo y Sergio Altesor, segregación de *Los huevos del Plata*: «La revista era muy humilde, con el interior impreso en mimeógrafo y las tapas en imprenta, pero tuvo el mérito de introducir las primeras traducciones de algunos poetas *beatniks* como Gregory Corso y Ginsberg», recuerda hoy Altesor.*** «Era la más parecida a nosotros», afirma hoy Padín, treinta y cinco años después.

Finalmente, en 1970 aparece la revista *Universo* (tres volúmenes, uno de ellos doble), imbuida de filosofía torresgarciana, intento tardío de trasladar el universalismo constructivo del campo de la plástica al de la poesía y narrativa. La fundadores, jóvenes veinteañeros como Hugo Bervejillo, Hugo Giovanetti Viola, Daniel Bentancourt, Tarik Carson y Guillermo Chaparro, se reunían en el taller de Giovanetti padre bajo asesoría de Jorge Medina Vidal. Hasta allí llegaron también Alfredo Fressia, Nora Bordón y la música de Tabaré Echeverry.

* Entrevista del autor a Clemente Padín.

** De los autores mencionados en este libro, la antología integró solo a Nelson Marra, Carlos María Gutiérrez y Gladys Castelvecchi.

***Testimonio de Sergio Altesor al autor.

Más de veinte años después Hugo Bervejillo recordó:

> Significó aprender muchas cosas buenas y malas. También nos ayudó a conocer el medio intelectual montevideano. Fue un disparate hacer algo que también dependía de lo económico. Emprendimos esa aventura sin capital y tuvimos la suerte de encontrar gente tan romántica como nosotros que nos permitía pagar la edición a medida que la íbamos vendiendo. (74)

Todos estos grupos y revistas fermentales, como lo fue antes la revista *Aeda* de Treinta y Tres, serían la cuna de autores como Miguel Ángel Olivera, Francisco Lussich, Sergio Altesor, Clemente Padín, Juan Baladán, Hugo Bervejillo —todos presos de la dictadura posteriormente— y también Mario Levrero, Cristina Peri Rossi, Horacio Buscaglia, Hugo Giovanetti Viola, Daniel Bentancourt, Alfredo Fressia, Tarik Carson y otros. Pudieron ser los representantes de «una generación trunca». Supieron convertirse en una generación de capacidad transformadora, mutante, capaz de generar los anticuerpos necesarios para sobrevivir y continuar.

Carlos María Gutiérrez: el pionero

En 1970 el jurado del prestigioso Concurso Casa de las Américas otorgó el primer premio en Poesía a *Diario del cuartel*, colección escrita por el periodista y narrador Carlos María Gutiérrez en el interior del calabozo donde estuviera recluido. El jurado estaba compuesto nada menos que por Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Margaret Randall y Cintio Vitier. Precisamente este último calificó al libro como «lúcido, mordaz, pudoroso, agresivo, desigual, emocionante, hispanoamericano hasta ese grado de inflexión y ademán que solo ha sido posible a la palabra escrita después de César Vallejo».

La obra no solo respondía a una circunstancia personal y a un entorno político hondamente radicalizado, sino que también inauguraba una estética que se nutría del habla popular y tenía como centro y referente casi exclusivo la vivencia de la cárcel. Ese hombre de cuarenta y dos años que vive enajenado por un presente que no puede aceptar, incapaz de reconocer la que siempre ha sido su ciudad, que se siente «extranjero» en ella, es conducido a prisión. En su mente se dispara un recuerdo de la infancia: las mulas que transportaban la basura por la calle Ejido al norte. El niño que «lloraba por las mulas pero más porque nadie decía adónde iban» es el mismo que hoy, ya hombre, es trasladado por las mismas calles en una furgoneta policial (una *chanchita*). La verdad es curiosa: «recién comienza el verde de las hojas/ la luz de una mañana alegre y misteriosa». La síntesis no lo es menos: como antaño las mulas, las *chanchitas* ahora, «se llevan la basura que estorba el paisaje».

En ese juego de contrastes que va elaborando el discurso irónico del poeta, el carcelero puede estar más preso que nadie, la cárcel o el cuartel caer en manos de los propios presos. Tal lo que sucede en «Cuartel tomado» donde el acto de solidaridad se impone a esos guardias innominados, simplemente *ellos*,

que se creen dueños de la situación pero nada comprenden: «una naranja prueba tantas tesis políticas/ si un compañero nuevo me la alcanza en la mano/... estamos repartiendo todo el amor del hombre/ encerrados afuera ellos no lo suponen.» Inversa es la situación en el poema «Comunicación a la Sociedad Interamericana de Prensa»: allí el soldado se llama Juan y no oculta su origen humilde, es un «compañero sentado ante mi celda», alguien que tiene la bondad de dejarlo leer.

La ironía se repite en «Visita» donde el encuentro con su madre, una maestra rural, tiene el marco de un día hermoso donde «hasta el sol es un préstamo de las fuerzas armadas», o en la comparación a distancia entre su calabozo y aquella pieza a dos dólares de Manhattan, con una «cama triste» y ventanas que no cerraban bien. O se convierte en humor agresivo, que se resuelve en sentencia cuando alude al paso del tiempo: «nadie puede pararlo es automático/ y la hora se acerca Su Excelencia».

La apertura hacia el mundo exterior no se hace esperar. El preso debe vivir su presente en sintonía con esa realidad nacional e internacional que lo ha repelido pero a la que anhela cambiar. En «Moral para adolescentes» el poeta, sin ocultar nombres propios, registra los sucesos públicos del controvertido año 1968, la represión en las calles, la corrupción en el gobierno, la indignación popular, el listado exhaustivo de la fauna de banqueros y políticos al servicio de un régimen injusto. El carácter didáctico que asume la obra se afirma en la respuesta a la injusticia, en la alternativa entre la restringida participación electoral que ofrece el régimen y una detallada receta de cómo construir una molotov en una directa invitación a la lucha armada. César Vallejo y Cuba aparecen como modelos que orientan el camino, en lo poético y en lo histórico.

Con su estilo ya consolidado, la dureza de su lenguaje y el etiquetamiento irónico para la mayoría de sus creaciones, Carlos María Gutiérrez fue jalonando sus poemas durante el largo exilio que le tocó vivir. El resultado fue *Incluido afuera*, colección publicada en 1988. Allí, el acoso de la nostalgia y el doloroso esfuerzo por recordar hasta los mínimos detalles se mezclan con su labor de periodista trashumante por numerosos países. Solo y errabundo, la patria, por fin, se le revela sin piedad: «y en sitio equivocado y a destiempo/ halla por fin a qué sabe la patria/ que sabe a sangre a muerte y a derrota/ a inseparable/ misteriosa/ ajena...» («Autocrítica del tiempo»).

Ahora puede sentirse un sobreviviente, alguien que sufre por seguir vivo ante tantos y tantos que han muerto. Estas reflexiones lo acompañarán aún en su retorno, en «Café Sorocabana», en el encuentro con un ex preso/a: «yo fui y soy nada más que el lector de tu cárcel/ a lo lejos y a salvo/ testigo de tu sueño que resistió a la muerte/ avergonzado inútil contertulio...». Como una síntesis de su dolor, la obra se cierra, entre otros, con un poema donde se invita a Juan Gelman a una rueda de «trago y mate» para enumerar, en callada tristeza nocturna, el largo catálogo de los muertos queridos: «mirá la rueda cómo va creciendo/ escuchá este silencio de los muertos/ abrigate este frío de los vivos» («Llamada de larga distancia»).

Pórtico al Penal: Raúl Orestes Gadea

Una fallida operación al corazón, en febrero de 1991, dio fin a la vida del doctor Raúl Orestes Gadea, conocido por todos en el Penal de Libertad como «Garufa». En Brescia, Italia, su sobrino, Juan Baladán, publicó cuatro meses después un breve cuaderno de poemas que Gadea escribiera en la cárcel entre 1972 y 1974: apenas dieciséis composiciones bajo el título *El viajero perdido.* (46) Poesía de rumbo machadiano, como el propio título de la colección lo indica, halló una metáfora de su existir en el recuerdo, en la hoja caída del árbol a la que «un pozo invisible la esperaba», en crisálidas que gestan capullos de futuro, en la paz de los campos observados a lo lejos desde la ventana de una celda. Los ineludibles momentos de crisis lo llevaron al tema de la identidad, al que abordó sin temor, con paradoja quevediana: «Ser ambiguo sin descansar transito/ del llanto a la alegría/ de la luz al silencio oscurecido. / Ser que cuenta memorias de agonías/ ardo en la espera de morir un día/ transformado en las llamas de la vida».

Gadea se atrevió a retratar el Penal de Libertad en «El monstruo: imagen de la cárcel». Omitiendo verbos, buscando adjetivos mínimos y esenciales, apeló al mundo inorgánico, pétreo y mineral, ajeno u hostil a los sentimientos, para desembocar finalmente en la animalización cruel, implacable. Así la visión de conjunto ofrece una «molar arquitectura./ Cerrada mónada de herméticos contornos/ erizada de puntas./ ... Lisa piedra esmeril vertical y dura/ donde el aroma de la flor se aplasta/... órbita de electrón/ que gira prisionero de un átomo triste/ sobre palios geométricos». La recurrencia al lenguaje científico, a la parquedad desoladora de un teorema, le permite acceder a las celdas: Unidad cien veces repetida/ hilera de iguales eslabones./ Cadena que se añade sumada a otras cadenas/ con resultado cinco./ Pentagonal molécula... El monstruo aparece después, «multiplicando la sombra por la sombra».

Trabajador en las arroceras en su juventud, luego doctor en leyes, Raúl Gadea publicó sus poemas de juventud en varias revistas bajo los seudónimos de Orestes Butiérres y Saturno Bruno. Padeció ocho años de prisión (1972-1980), cinco en el Penal de Libertad y otros tres retenido en la unidad militar de Minas por orden de Gregorio Álvarez. Había nacido en junio de 1924 en Treinta y Tres del Olimar.

Poesía y testimonio

En su ensayo «Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana», Hugo Achugar ha señalado como objetos de estudio de la crítica académica, una producción literaria hegemónica y una «producción periférica o de resistencia al espacio hegemónico», esta última también considerada por algunos como «sub literatura» o «paraliteratura». (2) Sin duda, el testimonio, con todas sus variantes, es posible de incluir, junto a otros muchos fenómenos contemporáneos, en la última categoría. El desarrollo de este género, tanto en calidad como en cantidad, ha sido una de las constantes de los últimos treinta años a nivel latinoamericano y en particular también en Uruguay, como

será posible apreciar en el capítulo 13. Algunas definiciones influyentes sobre el mismo y la propia práctica de una de sus instituciones legitimadoras, como es el caso de Casa de las Américas, premiando dentro del rubro solamente a narraciones, ha derivado en una real exclusión de la poesía. La propuesta de la «novela testimonio» de Miguel Barnet, las definiciones de John Beverley y los textos modélicos del género, así lo comprueban.

Si se tiene en cuenta a las discusiones sobre sus límites, solo unos pocos admiten la inclusión de la poesía. Los más, la definen como «testimonio en sí» (Margaret Randall) o a lo sumo le atribuyen un «carácter testimonial» (Beverley). ¿Cómo considerar, pues, esta poesía realizada en la cárcel cuyo principal referente es la propia cárcel? En el trabajo antes citado, Achugar menciona una lírica «que podría caracterizarse como el discurso poético de la modernidad con figuras como Octavio Paz o el Neruda de Residencia» que coexistiría con «otra que, apostando a lo vivencial y a lo social, se apoyaba en lo que podríamos llamar 'realismo referencial' y que tiene, entre otros, como figuras al otro Neruda, Cardenal, Cisneros y Gelman». La amplitud de esta segunda vertiente, desde los años sesenta en adelante, señala a la vez la necesidad de una precisión que escapa a las normativas estrictas del género lírico. Textos como *Diario del cuartel, Conversaciones con la alpargata, La canción de los presos, Los que no mueren en la cama* y *Qué diré de la cárcel* merecen que se los incorpore dentro del especial estatuto de «poesía testimonio» o de «testimonio en verso», uniendo de esta manera las virtudes de la lírica con el valor testimonial. Así lo entiende Alicia Partnoy quien, estudiando varios poemarios de estas características (incluía entre otros los de Olivera y Rosencof), discute sobre este aspecto estructural y procura fundamentarlo como válido jerarquizando la solidaridad como factor esencial («discursos de solidaridad»). (84 y 14)

Sin pretender internarnos en tan amplia discusión, tan árida como compleja por sus numerosas facetas, y sin ignorar la importancia de la solidaridad expresada a nivel discursivo, cabe recordar que desde su instauración se ha señalado como principal característica del testimonio como género el factor «verdad». «Solo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador...», dice Ernesto Guevara en *Pasajes de la guerra revolucionaria,* el testimonio «es un mensaje verbal (...) cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo...», afirma Renato Prada Oropeza en su definición del género. (94) A partir de allí la tendencia general ha alimentado la identificación entre «verdad» y «objetividad». Quien relate un hecho verdadero tiene la obligación de ser objetivo, se ha insistido. La opinión, repetida una y otra vez, ha terminado por no admitir discusión. Es más, no falta quien escribiendo poesía con la intención expresa de testimoniar, trate de realizar una conciliación mínima entre lo «subjetivo» y lo «objetivo» para validar su obra. «Creo que sí tiene valor testimonial, porque por más que la poesía sea una expresión subjetiva del autor yo traté de reflejar, de la forma más objetiva posible, el método de la máquina y lo que te causaba, no todo lo que se sentía sino la consecuencia más gruesa, más directa del método que te aplicaban...», dice Miguel Ángel Olivera en el prólogo a *Los que no mueren en la cama.* (77) En sus palabras, la subjetividad aparece

como algo «inevitable» en un discurso que necesariamente debe ser objetivo por su carácter didáctico y por su verdad cognitiva.

La verdad, sin embargo, no puede ser otra que la verdad del testimoniante. La verdad depende del concepto que este posea de lo que es verdad, de su concepción del mundo y de sus creencias. Así, pueden llegar a ser verdad para el testimoniante hechos normalmente tildados de maravillosos. Para los autores de los Evangelios era verdad Jesús caminando sobre el mar o Lázaro resucitando del mismo modo que para Jesusa Palancares eran verdad sus encuentros con espíritus del más allá tras sus experiencias en el espiritismo. En otras palabras, la verdad en el testimonio es siempre verdad «subjetiva».

No puede ser de otro modo. Pretender que la verdad sea meramente objetiva obligaría a que el discurso del testimonio estuviera exento de juicios de valor, implicaría reducirlo a un informe técnico donde predominen solo verbos y sustantivos y se destierren los adjetivos, los puntos de vista, los sentimientos y las impresiones personales. Si la verdad inevitablemente es subjetiva, nada impide que las obras antes mencionadas sean testimonio a más de poesía. Siguiendo a Alicia Partnoy, la consideración como tal de estas obras sería coherente con la definición inaugural de Casa de las Américas que subrayaba la situación significativa de enunciación (en este caso, la cárcel), la vivencia personal y la urgencia en denunciar. Se correspondería también con los antecedentes sobre el origen del género en el continente americano (textos aztecas y mayas, según Salvador Bueno; *La Araucana,* según el chileno Jorge Narváez, los corridos mexicanos, según Beverley). Más reciente, la inclusión de poemas en la colección de testimonios *Memoria para armar* parece refrendar esta opinión.

Lucía Fabbri y el desafío a la palabra

Quiero sintetizarlo en una frase,
pero para explicártelo busco lenguajes y lenguajes

La cárcel, ese mundo aislado y centrípeto, dolorosamente oclusivo y a la vez combativo por obligación, puede ser contado y explicado largamente y nunca quizás de una manera satisfactoria. De esencia inagotable, intransferible en cualquiera que lo vivió y lo sufrió, trasladarlo, transparentarlo a quienes estuvieron fuera de esa experiencia, resulta una empresa de permanente aproximación y cabalmente imposible.

La poesía de Fabbri, la de su único libro, *Qué diré de la cárcel...* (1989), es poesía de búsqueda, de interpelación, a sí misma en primer lugar, al poder del testimonio y al poder de la poesía por extensión. Poesía que refiere a sí misma, a su capacidad de síntesis, de «ir al fondo», resulta en definitiva un desafío a la palabra, la búsqueda de un lenguaje, como ella afirma, de un código totalizador. Fabbri se pregunta qué dirá de la cárcel sabedora de las limitaciones de la palabra o en la búsqueda de la palabra-síntesis, de la palabra definitiva que todo lo abarque y todo lo reviva

¿Cómo habré de contarles esta cárcel?

La síntesis debe significar lo interminable, «nunca punto final y suficiente punto de partida», «nunca última», siempre repitiéndose no debe acabar nunca. Es una búsqueda de cómo decir «simultáneamente/ todas las cosas». No se trata de enfrentar la competencia de la poesía y la del testimonio, se trata de que luchar —escribir— testimoniar es un acto de vida. La pregunta obsesiva halla entonces su respuesta en la misma lucha, lucha que se enuncia y lucha que se practica.

El proceso de inducción-deducción, de introspección para proceder, desarrollado en el poema «Cuando yo salga a la vida», se continúa en el juego de palabras: CANALIZANDO - CANA - LIZANDO - CA - ANALIZANDO. La simultaneidad, la interpolación, el desdoblamiento y la pregunta retórica, componen estas batallas verbales con la propia conciencia y no dudan en alcanzar al caligrama, al espiral que deja de serlo para tornarse escalera, moviéndose en el espacio del papel, rompiendo la ley de la horizontalidad, siguiendo al sístole-diástole del torrente de su pensamiento.

La iracundia, la integridad combativa, se revela contra la dualidad de la cárcel, contra su doblez de realidad y máscara, entre la historia que se vive y la historia que se escribe sometida a la censura y la autocensura, o se manifiesta en poder de la conciencia cuando, sancionada en el calabozo, «la pared es un accidente» y «la cárcel una escenografía».

La misma idea dual se repite en «Insomnio», donde la cárcel es un torbellino, o mejor aún, un círculo girando eternamente, siempre igual, rutina de enfrentamiento incesante, de girar para matar y de girar para abrazar,

Ellos/ (su mortero su noria de guadañas centrífugas)
nosotros/ (nuestro molino de brazos que se abrazan)
rutina que puede ser desgastante para unos y otros pero infructuosa solo para ellos, manantial de fuerza espiritual solo para los que nunca dejan de luchar:
«Combatirlos a ustedes/ es querer secar el charco de una canilla/
abierta», una vez un oficial nos dijo.

El mundo de afuera no desaparece, se lo reconstruye desde esa fuerza espiritual. En «Aniversario-Réquiem-Elegía», la ventana de la celda es una invitación a la nostalgia del paraíso perdido (*18 de julio liso y apurado)* y a la vez un sueño futuro (*ese día que habrá o no/ lleno de niños pero es lindo soñarlo)*. La fuga nostálgica es inevitable, el hoy se enfrenta al mañana, *dialéctica y metáfora* al mismo tiempo, hasta que por sí sola surge la necesidad de sustituir lo perdido, de ir hacia lo colectivo, hacia lo fraterno, hacia los lazos solidarios, *el villalobos flaca,* la guitarreada.

La poesía «canera», de decir simple y forma audaz y desinhibida, encuentra en los versos de Fabbri su carga de mayor sugerencia, es un disparador aguardando la reflexión del lector, una búsqueda que invita a otras búsquedas, una lucha que exige otra lucha. Poesía entrañable, se postula como

representativa de un mundo peculiar, reflejo de un caos de absurdidad y a la vez, intento de ordenamiento intelectual y espiritual de ese caos que encuentra en el preguntarse a sí misma. Que si ve el sufrimiento no es para quedarse en él, que jamás apela a la resignación porque su cometido es «descubrir la sangre y no la llaga».

Miguel Ángel Olivera y el deber de testimoniar

(esta es otra trinchera —compañero—
aquí tiene su arma
escriba...)

Estos breves versos del libro *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura*, subrayan una postura creativa con la que Miguel Ángel Olivera ha procurado ser coherente en toda su trayectoria: la poesía nace de la trinchera y desde ella debe ser capaz de testimoniar. En este caso, el poeta no tiene dudas sobre las posibilidades de su instrumento. No necesita interpelarlo, simplemente lo pone en práctica.

La vehemencia expresiva y la altivez para ostentar el compromiso alcanzan aquí su punto más alto. Sus versos se tornan revulsivos desde la situación límite de la tortura, voluntariamente impregnados de una crudeza pocas veces expuesta de manera tan nítida. La rebeldía estalla como un grito desesperado, sin quejas ni concesiones. Junto a la capacidad descriptiva, el gesto desafiante es un rasgo de estilo que se prolongará en el resto del período carcelario. Por eso las largas enumeraciones ordenadas en base a anáforas, el paralelismo sintáctico y el polisíndeton se afirman como los recursos líricos más frecuentes en la urdimbre de sus versos. Militancia política y poética se entremezclan en la obra hasta volverse una. Síntesis y culminación de este primer período de su poesía, indudable afianzamiento en su oficio, *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura*, vale como un hito histórico sin alcanzar aún el plano de una renovación estética como se apreciará en obras futuras.

Las primeras obras de Miguel Ángel Olivera surgieron entre intervalos de militancia y prisión, tal es el caso de *Canto a América* (1963), *Canto por una luz* (1964), *Palabra vital* (1966), *5 tangos y otro más* (1968) y *Seis poemas* (1969). Con *Canto sin rejas* (1971) inauguró su poesía carcelaria, de la que nunca podría desprenderse.

Canto sin rejas —publicado durante su encarcelamiento en Punta Carretas— lo muestra todavía plenamente inserto en una retórica sesentista que desesperadamente busca exponer hombría, radicales clamores de guerra en poemas juveniles. Es el poeta que predica con el ejemplo y acusa al cobarde, al indeciso, al impotente, al traidor y al que no se compromete. Las mismas características se repiten en uno de sus poemarios inéditos, «Poesía para todos o poesía para nadie...»: en el acápite se informa que no está escrita «para eruditos especialistas, críticos rentados puntillosos y artepuristas/ ni para intelectuales ambiguos y escapistas...».

La evolución de Olivera es imposible de entender sin la presencia de la cárcel. Es en ella donde surge ese universo único, continuación de la militancia política y perfectamente compatible con la remembranza del suburbio cuchillero y gris del tango ciudadano. El tango, que acompañara su infancia y que explorara en 1957 en el Club de la Guardia Nueva, es la segunda vertiente que alimenta su poesía, por lo menos desde 1968. Sin la incidencia de esa cultura musical y literaria rioplatense no podría entenderse su maestría en el lunfardo, su pasión por el neologismo, su invocación machista y su sujeción al ritmo, a la métrica y a la rima en buena parte de su producción. Es la conjunción de la poesía-acción y la raigambre tanguera, la simbiosis que en el tiempo y en el espacio carcelario podrá realizar de esas dos vertientes creativas, lo que le ha otorgado una voz propia e inconfundible. Modélicas resultan al respecto *Tangata desde la cárcel* (1986) y *Tangos de llevar encima* (1998).

En *Tangata desde la cárcel*, la prístina poesía conversacional de Baldomero Fernández Moreno, la letrística tanguera de Discépolo y de Pascual Contursi, y la de nuevo cuño, de Horacio Ferrer y Eladia Blázquez, inciden sobre Olivera enriqueciendo, con su particular aporte, la ya acuñada poesía «de acción». Todo importa del tango: el entorno en que se origina, la música y la danza, los instrumentos, los letristas, los compositores, los ejecutantes. Un universo enraizado en la ciudad o, mejor aún, en el suburbio de conciertos malevos y barriales pardos, de compadritos, poetas de melena y minas fieles, de chamuyo, fueye y bordoneo, se imbrica en su lírica. Sin embargo, si la aparición de este universo significativo se hubiera efectuado solo a modo de referente, a nivel temático, nada nuevo habría ocurrido. La renovación de la poesía de Olivera radica en la integración de ese universo a la estructura y a la capacidad semántica de su verso. La novedad radica en la invención de un vocabulario capaz de incorporar el lunfardo arrabalero a la fraseología de la militancia y a la jerga canera o de «gambusa»; en la creación de nuevos verbos, en la adjetivación con que ahora presenta a sus sustantivos. Surge así «el chamuyo tanguero» donde se «acomparsa», se «bulinea», «machándose» y «desmiedándose» hasta «entangarse», «bolichando», «bandoneonando», «billareando»; allí esta el «suburbio zaguanero bolichal y atorrante», el «mundo baldosero», «el tango gatillante arrollador y reo», «un reto dosporcuatriado»; se retoma el viejo lunfardo «de querusa», «el bulín» «el terraja» y el vocablo al revés «el feca», «el domie». Es con esta renovación a nivel de la lengua y de la sintaxis que se retorna al tema del compromiso y la acción: «quieren saber/ quién fuma madrugadas enteras/ con la brasa prolija y precisa y certera/ de su cigarro lento cachazudo y paciente/ y siempre tiene amartillada y lista/ la chispa imprescindible para encender la mecha...»; «quién escucha a gardel quién sube a los andamios/ quién albañila o forja o teje o carpintea/ quién emproletariza las manos con ideas...» («Interrogatorio»). Y se aborda la cárcel con voz diferente: «cuando casi todo está dicho/ en rajes entreveros y proclamas/ en albas clandestinas llevadas dequera/... en el apasionado propósito de ser/ en este pueblo preso y sin rendirse...» («Recitativo y bordoneo como introducción al tango»). Se ilustran así, remozados, el tema de la ciudad, la lucha armada, la compañera, el sexo, la guapeza, etcétera.

El tango llegó a convertirse en obsesión para este poeta que en la cárcel tuvo la oportunidad de dictar algunas conferencias sobre el tema («Historia del tango») y de dirigir dos programas que se emitían por los parlantes que rodeaban al celdario: «La voz inevitable» (sobre Gardel) y «Bocacalle». (78) La más clara continuación de esta línea creativa se verifica en *Tangos de llevar encima* y en *20 tanguitos de guerra.*

Los reventados, suite tanguera, es su última creación carcelaria y una de sus primeras y más firmes incursiones en el feísmo, una estética que parece desprenderse naturalmente de su anterior producción. Graciela Mántaras, que incluyó fragmentos de la obra en su antología *Contra el silencio* (1989) ha afirmado que «Olivera ha podido escribir uno de los poemarios más negros, más desfondados, más furiosos e insultantes que se hayan escrito en el país y al que conviene leer haciéndose cargo de que es una auténtica poesía del asco». (65) La búsqueda de un lenguaje a tono con la temática lo lleva, en este caso, a profundizar en sus innovaciones, verbalizando adjetivos, extendiéndose en largas enumeraciones sinonímicas, a veces desmesuradas, formalizando juegos de palabras, calambures, aliteraciones. Escrito en 1984, poco antes de la liberación, *Los reventados* parece poner en práctica todo lo aprendido y madurado en su período carcelario.

Un poeta generoso para compartir su obra, por difundirla lo más posible, lleva, en estas circunstancias, el riesgo de perder buena parte de su creación. Esto le pasó a Olivera y el destino de esos poemas tuvo giros inesperados e insólitos que ni el autor mismo ha podido llegar a entender. En 1976, previo interrogatorio en la Región 1, fue conducido a un juzgado militar donde se le mostró un libro de su autoría titulado *El poeta prisionero.* De inmediato fue reprocesado «por vilipendio a las FF.AA. dado el contenido del libelo» (sic). Supo luego que eran poemas que habían salido del Penal y se habían editado en España por Barral editores. Pero nunca pudo ver otro ejemplar.

Hay más. Dos años antes, cuando estaba a punto de publicarse su poemario «Alrededor del asco» (nunca recuperado) la Comunidad del Sur fue definitivamente clausurada. «Desrayemas para después de sobrasicubiertos», poemas que circulaban para ser leídos después de la cena —momento crítico para el ánimo— se habrían publicado en Suecia como separata de algún periódico. «Bienvenida», del que llegó a corregir una copia, pudo haberse editado por un grupo de poetas barceloneses llamado «Nos queda la palabra». El único libro carcelario proveniente del exterior que llegara a sus manos fue *Canemas*, publicación de «Las muchachas», Ámsterdam, 1989.

Tras la cárcel, Olivera se convirtió en miembro activo del «Grupo de Uno», donde se reencontró con Francisco Lussich y con Richard Piñeyro.* En sus últimas creaciones, el tema de la identidad y las circunstancias sociopolíticas se han tornado centro de su inspiración, volcando en ellas todos los rasgos estilísticos señalados. Tal es el caso de *Cualquier monedita sirve,* coplas para un ciego que vive de pedir limosna en una esquina de la principal avenida y a través del cual se retrata a todos los habitantes del país, una vez más requisi-

* Véase el capítulo 9: «Entre el insilio y la reja».

toria contra los indiferentes, los «cómodos» y los desentendidos. De similar intención es *El Urugu/ay!! no es un río. Poemas del desastre...* publicados en *Aeda*, revista virtual que en Brescia (Italia) produce Juan Baladán.

Daymán Cabrera y «el frente de la palabra»

«Terminamos/ bebiendo nuestros tragos/ sobre el mismo territorio ultrajado/ de ladrillos/ muros/ alambrados/ hablando/ nuestro idioma epistolar/ contra el tiempo/ el espacio que nos desune/ y la vida/ que no detuvo su reloj/ a nuestra espera.» El último episodio de «Nacimiento y paréntesis de una esperanza», ocho poemas encadenados que inauguran su poemario *Poemas & dibujos de la prisión* (Estocolmo, 1983), encierra una historia de amor inconclusa, que permanecerá por muchos años en suspenso, detenida, como tantas otras, en el mundo sin tiempo de la cárcel. «La oceánica tranquilidad/ de ser dos», tan vital como el agua, se ha convertido en «la angustia de ser uno». Ese doloroso proceso, que implica dos seres expectantes, cada uno por su lado proyectados hacia la utopía de volver a ser dos, que arrincona a cada uno a los «tragos» de su fuerza interior y de su memoria para luchar sin pausa contra «el espacio que nos desune» y el paso del tiempo, se resuelve precariamente en el único punto de contacto, la única comunicación posible, «nuestro idioma epistolar». La pequeña secuencia, que resume cientos de situaciones similares, expuesta en versos breves, sugerentes, suavemente encabalgados, se objetiva en un soliloquio que quisiera ser diálogo, que intenta por la fuerza de la poesía hacer presente al interlocutor ausente. Todas las tensiones posibles (uno-dos; presencia-ausencia; pasado-futuro; tiempo interior-tiempo objetivo) emergen al unísono, entrecruzadas, diluidas una en otra, como surgen del diario vivir que imponen las circunstancias.

La escritura —el poema que es reflexión y catarsis, la carta que es medio de lucha por conservar la dualidad— es el espacio privilegiado, el único que a partir de la interioridad del sujeto puede alimentar la esperanza, puede impedir que el paréntesis se convierta en punto final. La leve transición de la carta al poema se evidencia en los poemas dirigidos a su madre («Carta», «Tantas madres») y a su padre («Buenos días padre») en una técnica que, en Cabrera, alcanza su más clara aplicación. Así, el poeta puede exteriorizar en el verso lo que en la carta tal vez no era posible o, más probablemente, de acuerdo al entorno familiar, camuflar el poema en la carta.

Lo cotidiano —el tiempo dividido en quincenas, la visita del familiar, la guitarra que lo acompaña siempre, y hasta los platos y el jarro de aluminio, el tenedor y el cuchillo— entabla, en el resto de la obra, un contrapunto con una poesía más combativa, de valor social, en un intento de estampar dos aspectos de la realidad individual, dos preocupaciones constantes, la íntima y la colectiva. El resultado solo es explicable a través del último poema, «Fin del principio». El poemario, que en rigor podía haber sido netamente interior, necesita la apertura a lo colectivo porque esto es lo que terminará por jerarquizarse.

> Aquí dejo/ toda esta obsesión por las palabras/ dejo todo para que concluyas/ en la raíz/ material de todas las metáforas/ y afirmes los pies sobre estas rampas/ del próximo despegue./ Porque en definitiva/ renacimos otra vez en la poesía/ hasta tanto no madure/ otra vez la primavera/ y además/ el frente de la palabra/ es secundario.

La escritura es bálsamo, posibilidad efectiva de «renacer», de redescubrirse, de volver a vivir con uno mismo o de sobrevivir a la «muerte» transitoria que significa la tortura y la cárcel, pero su valor es «secundario». «La raíz material de todas las metáforas» es la base de las «rampas del próximo despegue». La acción es lo que más importa. El valor de la poesía es transitorio, su poder es imprescindible «hasta tanto no madure/ otra vez la primavera». Nunca —ni siquiera en la corrección interpretativa que el grupo Vanguardia le hiciera a la consigna de Celaya y ni aun en el emblemático poemario de su padre, Sarandy Cabrera, *Poeta pistola en mano* (1970)— esa fusión de poesía y acción que cifró la trayectoria de tantos poetas-guerrilleros de América Latina, quedó más clara y rotundamente expuesta en lo que respecta a la jerarquización entre ambos factores, como en estos versos. El poeta se despide consciente de que «el frente de la palabra/ es secundario».

Jorge Torres: entre la angustia y la esperanza

En la misma tierra (Lund, Suecia, 1979), como ya se ha señalado, fue el primer poemario individual producido en el Penal de Libertad que lograra publicarse. Cuatro años más tarde, sin embargo, el autor, tras varias ediciones parciales, dio a conocer bajo el título *Memorias de la noche* sus poemas elaborados en el cuartel de Laguna del Sauce en 1972 y en el Batallón Florida en 1973. En ellos, Torres escribe con dolor pero sin desesperación, con tristeza pero sin impotencia.

Esta no es la poesía predominantemente combativa de *La canción de los presos,* tampoco la urgente del testimonio. Torres escribe «con las únicas armas/ que nos quedan:/ los recuerdos de ayer/ y el odio nuevo/ que se alimenta/ solo e implacable». Es dolido cuando canta a su propia mano herida; es solidario, paternal incluso, cuando busca los distintos significados de la luna que se pasea sobre la plaza de armas del cuartel: «quiere ser fría/ ella/ y no la dejo/ la acuesto sobre el pecho/ le murmuro/ palabras/ la acaricio/ y después/ la deshago/ lentamente/ y reparto/ los trozos/ con cuidado/ sobre la frente/ de treinta/ compañeros». Conjura a la angustia, declarada su gran enemiga «artera y agresiva» y abre círculos de esperanza apoyándose en lo inexorable: «...me pregunto/ compañera/ cómo habrán/ de detener/ al sol/ que sube.../ cómo/ al canto/ doliente/ y conmovido/... cómo/ al mañana/ a la esperanza/ al amor/ todavía/ y a los sueños». Hay aquí un poeta sereno que lucha en cada verso por mantener su equilibrio emotivo y pensante, que es capaz de iniciar los primeros esbozos autocríticos,* esa revisión del pasado de la que no podrá

desprenderse en el resto de sus días («Nosotros no tuvimos/ heroicos Comandantes...») y que, en este poemario, involucra incluso lo autobiográfico: «Alguna gente/ querrá saber acaso/ cómo he sido/ ya que el tiempo/ altera los recuerdos...» Desmenuzando su vida, Torres distingue el poeta joven que fue («a chorros/ me brotaban imágenes») de este de hoy, que aún se guía por la intuición a la hora de dar forma al poema pero que sabe y mide cuanto dice: («me habitan/ como ideas/ las siento/ que me pesan/ adentro...»). Es este poeta el que es capaz de destinar los versos más sentidos a su hija, evocándola con una ternura que recuerda a la «Nana de la cebolla» de Miguel Hernández: «Estrella/ pequeñita/ y luminosa/ relámpago/ de fuego/ a todas horas...»

Ya recluido en el Penal de Libertad, la tendencia a racionalizar y a buscar un sostén ideológico o científico a su pensamiento llevará a Torres, a partir de una definición del concepto de antropología según Claude Lévi-Strauss, a enhebrar, en un largo collar, brevísimos poemas que testimonian la represión diaria. Surge así *En la misma tierra,* colección divida en tres partes, donde el poeta apunta, en versos tan directos como flechas, a los procedimientos, los gestos o el ceremonial diariamente desplegados en el antagonismo entre los bandos, presos y carceleros. A la sequedad tajante de las órdenes, al uniforme gris y a todo el aparato represivo, a la deshumanización institucionalizada, el preso responde con la fuerza de lo inexorable: «¡Atención!/ el film se corta/ quedan los gestos/ suspendidos... pero los pájaros vuelan/ vuela el aire/ y el sol/ sigue rodando/ por el cielo».

Si bien algunas de estas perlas en versos prefiguran la evocación de amor de la segunda parte, con su densidad metafórica en pedrerías y elementos naturales, es la parte final la que requiere mayor interés. Su «Coloquio con vos», largo monólogo que intenta en todo momento la participación del lector, diseña una imagen definida del poeta y del lector. «Ningún poeta/ha dicho nunca/nada nuevo», se asegura. La diferencia entre unos y otros consiste en un mínimo gesto de «desvergüenza»: «un poeta/es impudor/jugando con palabras». Este poeta no es más que uno cualquiera, alguien que intenta una charla en pie de igualdad con el lector, alguien que escribe sin plan, «de tumbo en tumbo», que en su mensaje deliberadamente caótico, de acuerdo al dictado espontáneo de sus sentimientos, de sus recuerdos, se plantea como meta testimoniar y sensibilizar. Le bastarán no más de tres ejemplos.

Sorprende en Torres la agilidad de su sintaxis poética. Los largos paréntesis para ayudar a que el lector pueda situarse en los hechos contrastan con las elipsis que «cierran» cada episodio. Se evita así el riesgo de la sensiblería; se estimula la imaginación del otro. «Sencillo como un hacha», define el poeta a su verso.

Torres no muestra heroísmos como podría esperarse, sino más precisamente supuestas debilidades que también hacen al hombre empujado a condiciones límites. Hombres que lloran, «hombres concretos» que duelen, que exhiben su impotencia para ocultar el dolor tal como se lo enseñó la hipocresía de la sociedad, la mentira de un sistema de valores en todos conculcado:

* Véase su obra de ensayo *Tupamaros: la derrota en la mira* (1998).

«Todo esto/ sería una comedia/ si no estuviera la sangre/ de por medio/ molinetes azules/ caídos sobre bancos/ un niñito que llora/ con su padre/ y nuestra rabia impotente/ creciendo en marejadas».

Más que conmoción la poesía de Jorge Torres provoca reflexión. Su poesía dice mucho más que lo que enuncia pero aun así resulta insuficiente: «hay algo intransferible/ en la experiencia/ y lo solo posible/ es arrimarse un poco/ con palabras/ pero sabiendo que no/ que quedás lejos».

Las palabras las hallará finalmente doce años después en *Marinerías* (1995), su mejor poemario. Cárcel y exilio, alrededor de siete años para cada uno, han alimentado su pasión autocrítica manteniendo «viva/ mi sirena/ de angustia», como afirma en sus últimos versos. El mar, referente de más de un poema de sus libros anteriores, es la gran excusa para su sensibilidad madura, su memoria y su presente. Es una poesía descriptiva, de largos inventarios, marinas que parten de la aprehensión o rechazo a los objetos circundantes para adentrarse en la conciencia. Universo plural, como el «archipiélago» de Sergio Altesor, el mapa semántico del mar se forma de intereses y remembranzas personales: la costa es el eterno femenino; las dunas el sexo o la salud, la orilla el tiempo; un cangrejo «con espantable pinza» puede ser un «cobarde tiranuelo/ de las rocas» o un soldado mercenario. Pero son los caracoles, «farolas diminutas/ chinerías cinceladas», los que, al cabo del tiempo, le enseñan la más cruel verdad: «Y descubrí/ ya tarde/ que un caracol/ no era/ la espiral/ prodigiosa/ con su rumor/ de oleajes/ que creí/ desde niño/ sino un oscuro/ y sucio/ un letal laberinto/ una concha/ viscosa/ tragándose/ de a poco/ a viejos compañeros/ taciturnos/ y ajenos/ triturados/ por dudas/ en toda/ su estatura/ y deshechos/ perdidos/ roídos/ por la angustia».

En «Falsterbo», sin embargo, el poeta confunde la playa de Suecia con el Rincón del Indio de su niñez y regresa «para plantar/ de nuevo/ la bandera/ la secreta bandera/ que teje/ mientras tanto/ la esperanza». Es el fin del exilio. A lo largo de toda la obra, el poeta navegante, ha luchado con sirenas que inevitablemente se atravesaron a su paso. La imagen del moderno Ulises que retorna de la guerra, también evocada por Altesor y Liscano, se hace presente. Las sirenas son viejos amores pero también pueden ser «sirenas pesadilla/ sirenas fantasía... mi sirena/ de angustia», la eterna e indomable enemiga que nunca le dará tregua.

Francisco Lussich: el poder de la ternura

En diciembre de 1985, Francisco Lussich publicó un libro que contenía varias historias en verso al que llamó *Los ojos de los pájaros*. El poema que daba título a la obra, luego reproducido en su antología *El árbol cantabalí*, habla de un dibujo que un preso recibe de su hijo: un árbol que «en su tupido follaje brillan ojitos». El dibujo ilustra la tapa del libro y su historia es una de las más conocidas anécdotas del Penal de Libertad. En el recuerdo de Lussich, «*Los ojos de los pájaros* es un dibujo que hizo una gurisita, la hija de un compañero, y lo rechazaron con pájaros, entonces lo mandó con ojitos y pasó. Una de

esas enseñanzas maravillosas de nuestros hijos, de la vida, de la Revolución».* El episodio dio título también al filme homónimo de Gabriel Auer, que se dio a conocer aun antes que la obra de Lussich.**

La anécdota no solo implica una asombrosa burla a la censura, desplegada por la inocencia de un niño, sino que pone de relieve uno de los más destacables andariveles de la poesía de Lussich: la ternura y la comunicación intimista, la identidad o la hermandad entre el universo y la familia.

Proveniente del Grupo Vanguardia y compañero de andanzas poéticas con Miguel Ángel Olivera, después militante de ASESUR (Asociación de Escritores del Uruguay), Lussich había publicado en 1967 la colección de cuentos *Los héroes* sin lograr mayores consecuencias. Tras la prisión, su obra más conocida, *El árbol cantabalí* (Ediciones de Uno, 1987) es un antología personal donde recopiló, junto a sus poemas de la cárcel (uno de ellos, «Victoria», ya había sido publicado en *La expresión poética de los presos políticos*), una selección de otros libros anteriores: *Dame tu mano y vamos 1 y 2* (1980, realizado en asociación con otro poeta, Julio Fernández) y el ya mencionado *Los ojos de los pájaros.* Lussich, liberado en 1977, en el momento más alto del poder de la dictadura, continúa sintiéndose preso. «Penal de Montevideo» llamará a esta zona de su obra. Amanecer en la ciudad será preguntarse cada mañana «cómo amaneció la negrada en el Penal/ qué habrá tocado de desayuno» («Un sueño realizado»).

El reencuentro con la ciudad guarda para él una sensación ambigua, de sentimientos encontrados: «mi vieja pura prostituta/ así retorno a tus ubres/ mala madre/ abandonada y triste». La ciudad ostenta sus cambios arquitectónicos pero en ella ha desaparecido la poesía. Habrá que volverla a encontrar, se dice, a pesar de la constante presencia de los ausentes. El desafío implica hundir sus raíces en el pueblo, trabajar, hacer.

> Escribo porque trabajo/ porque tú y nosotros/ porque andando vamos/ porque el árbol hunda profundas las raíces/ en la tierra, mi pueblo, mi Partido/ escribo porque mirándote a los ojos compañera/ todo me duele todo canta/ y hasta a veces/ no entiendo porque escribo/ con tanto por hacer. («Arte Poética»)

* Testimonio de Francisco Lussich al autor. También Ramón Machado, en su novela *De punta y para arriba* da cuenta del hecho: «el preso había recibido el dibujo de un árbol hecho por su hijito. El árbol estaba lleno de hojas y de pequeños puntitos coloreados que aparentaban ser frutas. -¿Qué son estos puntitos?, le preguntó a su hijo en la primera visita que tuvieron en el jardín. (...) Le respondió el pequeño: -¿no ves que son los ojos de los pájaros?, ¿no ves que el árbol está lleno de pájaros? Bueno, yo quería regalarte muchísimos pájaros y como siempre me decís que aquí no se pueden dibujar pájaros, te los puse a todos así, escondiditos en ese árbol...» (p.252). Está documentado que el episodio tuvo como protagonistas al maestro y escultor Didaskó Pérez (1935-2002) y a su hija.

** *Los ojos de los pájaros* (*Les yeux des oiseaux*, Francia, 1982). El filme alude a circunstancias del Penal de Libertad, aunque sin mención expresa.

Por su poesía, de claro referente en la lírica de los años sesenta, desfilan nombres de compañeros, algunos de ellos escritores como Richard Piñeyro, Walter de León y Jorge Freccero, se homenajea a los poetas admirados (Julio Huasi y Pablo Neruda, a quienes conoció personalmente, a Juan Cunha y a Jorge Teillier) y se distinguen con claridad sus tópicos más frecuentes: los niños, la noche, los juegos, el tango, el humor, su propia infancia revivida en una saga sobre el barrio Cordón. El sentimiento que le provocan sus hijos y su mujer se extiende a todo el pueblo, a sus venturas y desventuras, en un verso cálido, sencillo, intacto en su ternura a pesar del paso de los años.

La antología encierra también sus primeros poemas escritos en Chile, país donde actualmente reside. Allí, en 1994, escribió su ensayo *César Vallejo: amado ser, amado estar.*

7. Los diversos reinos de la palabra

Mauricio Rosencof, Carlos Liscano, Hiber Conteris, Iris Sclavo, Ángel Turudí Cawen, Marcelo Estefanell

Mauricio Rosencof: los sueños del camino

Como en el caso de la poesía, el teatro surgido de las cárceles de la dictadura es heredero directo de la renovación que significó el esplendor del teatro independiente de los años sesenta. En ese entonces la crisis económico-financiera, las tensiones políticas y sociales y la competencia de la televisión se coadyuvaron a una experiencia cimentada en décadas anteriores para redoblar esfuerzos que aseguraran no solo una supervivencia sino también un desarrollo nunca alcanzado. Señala Rubén Yáñez que el período estuvo determinado por «una triple exigencia: la maduración estética del instrumento teatral; la recuperación de un público perdido y el surgimiento de un autor nacional». (112) Este último aspecto así como la labor de extensión cultural a los barrios de la capital, interesan ser subrayados. Por un lado, la aparición de creadores nacionales permitió matizar un repertorio hasta entonces basado casi exclusivamente en autores extranjeros, preferentemente europeos; por el otro, se conquistó un público diferente al que se necesitó formar, exigiendo en esa labor tanto a actores como a directores. Entre los autores estuvieron Jacobo Langsner, Carlos Maggi, Antonio Larreta, Juan Carlos Legido, Luis Novas Terra, Héctor Plaza Noblía, Milton Schinca, Alberto Paredes, Hiber Conteris y Mauricio Rosencof, entre otros; en el campo de la difusión se destacó el Primer Festival Nacional de Teatro Independiente (diciembre 1967-enero 1968) y antes, la carpa ambulante creada por la FUTI.*

La última iniciativa sería la más recordada a nivel popular. Brindó alrededor de 700 espectáculos durante su poco más de tres años de existencia y alcanzó aproximadamente a 100.000 espectadores. La «carpa de la FUTI», como se la conocía, fue inaugurada el 14 de diciembre de 1962 con la representación por la compañía del Teatro del Pueblo de la obra *Las ranas,* de Mauricio Rosencof. Fue el inicio de una década que, como en todo, ostentaría una fuerte impronta política profundizando un «teatro de compromiso» que se impondría plenamente al cabo de la misma sin que ello implicara una disminución de la calidad estética. Lo acompañó la renovación de la puesta en escena que aportaba el teatro independiente argentino así como la labor experimental del Teatro Uno dirigido por Luis Cerminara.

En 1960, en el marco del Festival de Teatro Rioplatense, bajo la dirección de Ugo Ulive, se estrenó *El gran Tuleque,* desde siempre considerada como la

* Federación Uruguaya de Teatro Independiente.

primera obra que se le representara al entonces joven autor de veintiocho años, Mauricio Rosencof. A aquella «farsa expresionista» le seguiría poco después la primera en ser escrita, *Las ranas*, un drama ambientado en los cantegriles de Montevideo que, por la caracterización de sus personajes, su temática y su intención realista y didáctica, era posible de inscribir en la tradición de Florencio Sánchez. Lejos estaba aún el autor de la estética que inauguraría años después con *Los caballos*. Un personaje secundario, sin embargo, el entrañable Jacinto, un simpático «chiflado» que vivía de vender ranas a diez centésimos a un laboratorio cercano, anuncia algunas características luego largamente desarrolladas en las mejores obras de Rosencof. Jacinto, un ser marginal, da vida a su ternura y a su ingenuidad con historias extravagantes, absolutamente imposibles, que asume como auténtica verdad. De ese modo construye en ciernes un universo imaginario basado en el autoengaño, cuya más clara expresión será el acordeón con el que cree acompañar la tarantela «Montevideo».* Las aspiraciones inalcanzables, concentradas en algunos fetiches, se concretan en ese primus de Indalecia y en la silla de ruedas que vanamente espera Ramón. Son personajes y técnicas de la estructura dramática que alcanzarán una brillante plasmación en *Los caballos*, la obra que catapultara a Rosencof a la fama internacional.

En 1966, entonces militante del Partido Comunista, enviado por el diario *El Popular*, conoce la miseria de los zafreros de las arroceras en las cercanías de La Charqueada. Allí se encuentra con Raúl Sendic.

> Me toca mucho un diálogo con Sendic, un amanecer a monte, marchando hacia Montevideo, el alba bien lechosa, los arroceros con poncho y sombrero bien aludo, como cantan Los Olimareños, bien aludo y echado para atrás, avivando los trasfogueros, yo quedé impactado y ahí le dije al Bebe, che Bebe, esto parece un ejército, y él, lacónicamente me contesta: es un ejército. Esas cosas se te van fijando y cada vez que razonás algo, eso está presente... La huelga arrocera me conmueve y me deja *Los caballos*. Es gente que viene de Bella Unión, zafreros. Ahí se desarrolla un drama pintoresco de personajes que pelearon, como el viejo Ulpiano Cardozo que peleó en la revolución de 1904. De gente que ha perdido los caballos. A los que hicieron la patria a caballo no les toca ni las maneas. Entonces me sale eso. (105)

Gauchos que lucharon por una patria diferente, hombres antes indómitos ahora obligados a convertirse en peones rurales con jornales de miseria, los personajes de *Los caballos* también sueñan o nostalgian. Azucena sueña con la ciudad lejana, con vivir junto a una ruta donde verá pasar vehículos y gente a la que podrá saludar desde lejos; Clotilde y Segundo anhelan el retorno a Bella Unión, Ulpiano revive en sus fantasías un tiempo en que se sintió útil

* Jacinto existió en la realidad. Mauricio Rosencof supo de él por el dirigente comunista Enrique Rodríguez quien le habló de un hombre que subsistía cazando ranas para laboratorios. Rosencof lo conoció en Isla Mala, de treinta y pico de años, fornido, sonriente, siempre descalzo y trastornado, poseedor de una botella con un remedio para el cáncer que hacía con víbora ciega.

combatiendo junto a Aparicio Saravia. El caballo malacara que Lito inventa en sus juegos de niño y el tubiano que Ulpiano asegura haber adquirido con la imaginaria pensión que el «superior gobierno» le otorgara, más que transfiguración producto de sus deseos, constituyen una realidad que se convierte en el centro de la obra. «Lito cruza intempestivamente la escena, en dirección al monte, trotando como si montara un caballo», aclara una de las primeras acotaciones del texto. Se trata de una simulación, no cabe duda. Tres acotaciones más y el «caballo» ya existe para todos: «Lito desmonta, le da una palmada al caballo y lo mira alejarse». Al final del Acto II las pisadas del caballo se oyen a lo lejos, se convierten en trote y luego en un galope cada vez más intenso que todos los espectadores pueden escuchar. El universo imaginario, plenamente instalado, ya no desaparecerá más. Mundo onírico y realidad social se convierten en dos caras de una misma moneda: la de un teatro renovador, no convencional, que rompe definitivamente con el naturalismo y, en muchos aspectos, aun con su obra anterior, *Las ranas.* Más de un punto de coincidencia acercan a Rosencof, Maggi y Langsner al novel teatro argentino de entonces que tenía como figuras estelares a Roberto Cossa, Oswaldo Dragún y Agustín Cuzzani, un acercamiento que se profundizará en las décadas siguientes.

Pronto *Los caballos* adquiere un valor simbólico para todo el continente.«La obra de Rosencof fue premonitoria. El enemigo de clase se quedó con los caballos y nos dejó los sueños. La tarea es recuperar esos caballos», explicará Igor Cantillana, director del Teatro Sandino. (26) Será ese colectivo de actores profesionales latinoamericanos el que en abril de 1980, mientras el autor estaba en prisión, estrenará *Los caballos* en Estocolmo, en la Lilla Scen del Teatro Real de Suecia. Durante seis meses la obra será realizada en distintos escenarios de Europa (entre otros, en las III Jornadas de Teatro y Cine Hispanoamericano en Badajoz, España), Centroamérica, el Caribe y Sudamérica. En esos mismos años parecido éxito obtienen la obra para niños *La calesita rebelde* (representada en Suecia [Teatro Popular Latinoamericano, 1979, bajo dirección de Hugo Álvarez], Italia, Venezuela, México y Checoslovaquia), *La valija* (editada en Suecia y representada en Costa Rica) y *Las ranas* (representada en Costa Rica).

> Nosotros vivíamos en un mundo lleno de fantasmas, a mí el calabozo se me llenaba de fantasmas... (105, p. 211) Un recurso que ayudaba a sobrevivir era atrapar los fantasmas. Dominarlos antes que ellos lo dominaran a uno. Mecanismos asimilados a los de creador me sirvieron de mucho. Y aun aquellos que no eran escritores se hicieron, logrando de esta manera, sin saberlo, atar los fantasmas a una estructura novelada, dramática o poética. (98, p. 39)

Mauricio Rosencof fue el escritor que más ha testimoniado sobre su período carcelario. Innumerables entrevistas, pequeños ensayos y conferencias, hablan de su condición de rehén de la dictadura, de sus once años sin ver un rostro humano salvo esporádicas visitas con sus familiares, del tormento cotidiano de sobrevivir en un calabozo de dos metros por uno. Su imaginación

fue su principal arma, una capacidad que le ayudó a construir un universo donde nada había pero también un riesgo cierto de perder el hilo de la realidad y sumergirse en el pozo de la locura.

Son los sueños los responsables de que en el calabozo Rosencof escribiera tres obras de teatro (*El saco de Antonio, El hijo que espera* y *El combate del establo*) y una larga serie de poemas. Su experiencia cotidiana era un continuo diálogo consigo mismo, una efervescencia de su mente siempre capaz de renovar temas y ocurrencias. «¿Cómo tardé tanto en darme cuenta de que una obra maestra es un cuerpo único? Y que realidad y fantasía no es una dicotomía, que es un todo único, ¿cuánto tardé?» (98, pp. 35-36*).* Ciertamente, la realidad estaba compuesta por la fantasía que a toda hora galopaba en su mente. Nada más ni nada menos que eso. No era un producto elaborado pero era un sustrato vital para su cordura.

En la soledad de la cárcel, donde los fantasmas se multiplican por doquier, el dislate solipsista se atreve al salto cualitativo que va de la creación de objetos y animales a la creación de dobles, de criaturas «humanas» con las que se convive. Así, en *El saco de Antonio* Consuelo inventa a su hermana Magdalena y a Antonio, el novio de esta. Los personajes soñados viven un universo de felicidad a la vez que desconfían de quien los creó. Ambos insisten en convencerse de su «realidad»: «Tú eres la realidad, amor. Un sueño. La soñada», le dice Antonio a Magdalena. «Porque si hay un saco hay un hombre para ese saco», le explica Magdalena a Consuelo. «Es como Dios: existe porque creo en él.»

En *El hijo que espera* un conflicto similar, con los mismos procedimientos, es trasladado al mundo de la cárcel y del teatro. Una Actriz debe representar a una Mujer que se halla presa y sueña a un Hombre que ha extraído de su pasado y al Hijo de ambos. La Actriz lucha por ser fiel a los dictámenes del Director, cuya rigurosa voluntad ve como la de un Dios, y enfrenta los caprichos y libertades de la Mujer que, impelida por su mitomanía, transforma los parlamentos que se le han asignado. «Si tú vivieras en una cámara oscura, tu sueño crearía soles...», replica la Mujer autojustificándose. Poco a poco, la Actriz irá aceptando los planteos de la Mujer, tomando partido hasta identificarse con ella. De ese modo la Ficción (Mujer presa) se impondrá sobre la Realidad (Actriz) y hallará su salvación en el Sueño. Detrás del juego de espejos, que adquiere rasgos pirandellianos, se oculta la presencia del enemigo. Ante él hay que defender todos los sueños. El Mundo depende de esos sueños. El más complejo de los dramas de Rosencof extrema el planteo del universo imaginario, la dependencia al sueño, los espacios cerrados donde esa es la única realidad. El mayor nivel de abstracción postergó quizá el éxito de la obra. Mientras *El saco de Antonio* ya era representada en 1985 en Montevideo, *El hijo que espera* lo sería recién en Alemania en 1988. Y si bien es cierto que ambas fueron varias veces editadas, traducidas y estrenadas con gran éxito de crítica, la última nunca fue llevada a escena en nuestro país.*

El combate del establo es una alegoría de la lucha interior de toda persona

* *El saco de Antonio* fue también representada en México en 1988 por la Compañía Contigo América. En Uruguay fue repuesta en el año 2003.

recluida y violentada en sus derechos más elementales.* Rosencof ausculta su conciencia y lleva a escena la violenta disputa que lo atraviesa por entero, sus momentos de fortaleza y las tentaciones de debilidad que lo seducen. El calabozo se convierte en un tenebroso establo, siempre oscuro, con dos personajes encerrados y obligados a trabajar. Uno de ellos sucumbe a la resignación, el conformismo, la derrota («toda resistencia es vana»). Ha dejado atrás, no sin lucha, su pasado reciente de anciano y abuelo y se ha sometido a convertirse en una vaca: le han crecido ubres, le alcanza con imaginar el campo que ya no puede ver, masca alfalfa todo el tiempo y está obligado a mugir. A tal punto llega su humillación que, como en algunos pasajes de *La mansión del tirano,* de Carlos Liscano, termina internalizando el discurso del represor, justificando las consignas del verdugo («debo estar hipotecada, la cerda en alza, en fin...», afirma cuando lo mutilan y le cortan la cola). El otro personaje, que aún conserva su nombre humano, José, no deja de suspirar por su novia, fuma a hurtadillas, piensa en escaparse y lucha desesperadamente por resguardar su humanidad. Cuando le echen una soga al cuello y lo obliguen a comer pasto su última resistencia será perforar una caña, hacer una flauta, crear música, conservar en ese pequeño gesto su dignidad y su identidad humana. La metáfora instala el conflicto entre la nada y el seguir siendo, entre el vacío y la continuación de la lucha en las condiciones posibles, entre el autoengaño y la esperanza, pero la contradicción no consiste en un simple maniqueísmo. Ambos, José y La Vaca, se hallan en un proceso de tránsito con tendencia a oponerse cada vez más, aunque aún pueden influirse mutuamente. El «déjate estar» con que insiste la Vaca es también para sí misma. Recién cuando esta lance «un desgarrador sollozo que semeja un mugido» podemos verificar su decisión final.

Ilustrativa resulta la comparación con la tararira y la anguila:

> Cuando yo iba al lagunón, ¿sabe?, me gustaba encarnar para la tararira; la línea a media agua, nomás. Porque a fondo, en el barrial, chupetea la anguila, ¡Bicho flojo para picar! Y cuando se prende ¡ni colea! Ni gracia tiene. La tararira, no. La tararira es otra cosa. Cuando se ensarta, pelea, tira, muerde. ¡Da gusto verla pelear! ¿Sabe una cosa, don? Para pescado, elijo tararira.

Eterno parece el tiempo del calabozo, nada indica su fin. Pero no se trata de llegar a alguna parte, basta con seguir en el camino. «Hay que andar. Todo es camino», es lo que descubre José. La lucha, en realidad, nunca termina.**

* En un reportaje concedido al semanario *Asamblea* a quince días de obtener la libertad, Rosencof contó que en los cuarteles «hubo momentos en que nosotros hubiéramos deseado ser bestias... Yo recuerdo que en Santa Clara de Olimar, en el 7º de Caballería, al amanecer, oíamos ladrar los perros en los caniles, y los envidiábamos sinceramente; ellos podían hacer sus necesidades sin dificultad, tenían su ración diaria, estaban al aire, vivían bestia con bestia, es decir, estaban juntos. Todo lo que los perros tenían, nosotros no lo teníamos... y un poco en broma, un poco en serio, en esos diálogos que teníamos a veces con el Ñato, a veces con Pepe, les propuse elevar una solicitud al Comando reclamando trato de perros».

** *El combate en el establo* fue estrenado en Montevideo en 1985 y repuesto en 1988 en Estocolmo con dirección de Júver Salcedo.

Esta pequeña obra maestra retrata dos actitudes clásicas, dos gestos humanos que se perfilan nítidamente en situaciones límites y de los que la literatura y el arte han dejado abundantes ejemplos. En la excepcional pintura *La balsa de la Medusa,* de Teodoro Géricault, es posible observar conductas similares entre los náufragos perdidos en alta mar. Los que desfallecen sin esperanza conviven con los que bregan enconadamente por hallar una salida. Otras dos obras, cercanas en el tiempo y en el contexto, son pasibles de ser comparadas con *El combate del establo.* Las abundantes similitudes entre el narrador-personaje de *Memorias de la guerra reciente*, de Carlos Liscano, (el recluta que adopta con fervor su papel de soldado y asimila la disciplina militar hasta el punto de justificar las sanciones) y La Vaca que nos presenta Rosencof, permitirían incluso un detenido estudio de literatura comparada. Las mismas condiciones de enunciación generan campos de significados próximos e inmediatos.

La cercanía es mayúscula si se piensa en *Historias para ser contadas,* en particular *Historia de un hombre que se convirtió en perro* (1967), de Osvaldo Dragún. Aunque distintas en su estructura, ambas obras, tanto el hombre de *Historia de un hombre que se convirtió en perro* como la Vaca de *El combate del establo,* obligados por la necesidad, son animalizados por un sistema implacable y cruel encarnado, en la obra de Rosencof, por Perrone, el temible verdugo que se pone en escena. La cercanía no es casual. Rosencof y Dragún han elegido continuar el camino del «grotesco latinoamericano» iniciado por Roberto Arlt y profundizado por Agustín Cuzzani. En su prólogo «Historia de las historias», Dragún definió un concepto de esta corriente dramática que es válido para ambos autores:

> Para quienes dicen que la influencia del grotesco prueba la influencia del teatro europeo en el teatro latinoamericano y especialmente el argentino (o rioplatense) digo no. Primero, porque la grotesquez ya estaba en nuestra historia... Y segundo, porque el grotesco europeo no es europeo, ya que su cuna de la baja Italia es más tercer mundo que nuestra misma Buenos Aires. Y solo el tercer mundo puede producir un absurdo tan vital y comprometido como el grotesco. Europa, con destino trazado y ya de vuelta, produce el absurdo de sus intelectuales. Pasivo. No comprometido. Minoritario. Pero Latinoamérica, nebulosa irracional en busca de un destino, solo podía producir, a través de su grotesco absurdo, todo lo contrario: un género activo, comprometido, anarquista, popular, barroco, vital. Si para el absurdo europeo nada tiene sentido, para el absurdo latinoamericano nada tiene sentido pero igual hay que pelearlo, lo que significa haberle encontrado un sentido a la rebeldía. (34)

Las afinidades entre ambos autores, más que en estas obras, se concentra en una estética que tiene por principales soportes hipérboles que la vida coti-

diana puede ofrecer y una moral que parcializa el absurdo para alumbrar la esperanza.*

Escrita hacia 1984, inmediata al retorno al Penal de Libertad y paralela a los poemas de «Desde mi ventana», *... y nuestros caballos será blancos,* en su libre interpretación de la trayectoria de Artigas y el pueblo oriental, retoma la vertiente épica anunciada en la peripecia de Ulpiano en *Los caballos*. Es en este escenario donde es posible combinar la utopía que nace de los sueños y la imagen de la lucha como camino. La cárcel se aproxima a su fin y es hora de revisar las lecciones de la historia.

En una lenta progresión, con innumerables personajes, los cuadros fragmentan los diez años de la gesta. Personajes históricos como Artigas, Monterroso, Sarratea, Tacuabé, Melchora Cuenca, conviven con los humildes del pueblo como Clavijo, Sinforosa, Camundá. Con sus comentarios estos últimos funcionarán como un termómetro de las circunstancias, capaces desde su sencillez de palpar el ánimo tanto en momentos de apogeo como de decadencia. Serán también los mejor recordados en el exilio del viejo prócer. Allí, en el Paraguay, Artigas vislumbrará la figura de Jesús. La audacia está lejos de una inflexión religiosa en la obra. Jesucristo es simplemente un emblema de los que luchan por la causa del hombre hasta sus últimas consecuencias. Es Jesús como pudo haber sido Espartaco, Vercingetorix o Tupac Amarú. «Mi amor quiere que vuelvas a andar», le dice Jesús a Artigas, «Tú y mi pueblo. Todos son mi pueblo. Forjados en el dolor... y el andar. Ambos son eternos, José. Creer que hay una victoria sobre el dolor al final del camino no es más que una debilidad frente al dolor. Porque cuando el hombre cree que llega al final del camino y siente que subsiste el dolor, sus fuerzas entran a flaquear...». La tesis esbozada en *El combate del establo* («Hay que andar. Todo es camino.») alcanza aquí su más pleno desarrollo. La libertad, finalmente, «está en quién lucha por alcanzarla». Como afirma Carlos Maggi en el prólogo: «Hay tres cosas diferentes en esta obra: 1) la presencia histórica, documental, de Artigas y sus enemigos; 2) la presencia carnal de la mujer que Artigas amó, de su hijo de pocos años y de la gente sin importancia; 3) una idea: los derrotados pueden ser invencibles. (64)

El regreso del gran Tuleque, la primera obra escrita por Rosencof ya en libertad, resultó un verdadero éxito de público (más de ochenta mil personas) (40) con dos años de representación, 1987-1988 (Teatro Nueva Stella por el elenco de La Gaviota en su 10º aniversario, Teatro del Notariado, Tercera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo). La canción que encierra el espectáculo, con música de Jaime Roos, es todavía empleada por este cantan-

* En 1981 Osvaldo Dragún, junto a Roberto Cossa y Carlos Gorostiza, fundará un movimiento de vanguardia que se conocerá como Teatro Abierto. El movimiento fue mucho más allá de sus planteos originales hasta constituirse en «*uno de los fenómenos socio-políticos más apasionantes de los tiempos de la dictadura*». Javier, Francisco. «El teatro y la dictadura», en *Canto Maestro* Nº 11, Revista de la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina.

te en sus recitales y coreada por las multitudes.* Quizá por esto último lo más destacado por la crítica especializada sobre esta obra es su magnífico ensamble entre la función actoral y la murga como espectáculo popular tradicional. En efecto, no cumple esta un papel meramente decorativo sino que su asimilación, comentando el desarrollo de los sucesos, recupera para el teatro actual la labor desempeñada por el coro en la antigua tragedia griega.

Lo más notable, sin embargo, es otra vez la continuidad temática. La obra en cuestión retoma los personajes centrales de la primera obra del autor (*El gran Tuleque*) y estructura una farsa grotesca con un fuerte trasfondo social y político. Tuleque y Sacucho, dos hurgadores, dos «sonados», como se afirma en el texto, son fundamentalmente dos soñadores al margen de la sociedad. El objeto simbólico disparador de los sueños será ahora el cielo poblado de estrellas y su consecuencia una reflexión sobre la esencia de aquellos: «Los sueños son como el agua ¿dónde irá?».** «Es un humo», se afirmará en otro momento. Esta naturaleza frágil y etérea de los sueños, inasible, que solo transcurre en el tiempo, se sustancializa en la murga, que existe porque la sueñan, que es humo como los sueños. De esa manera, sueños y murga constituyen un fenómeno indisociable, de carácter estructural.

La técnica de nombrar al personaje señalando alguna de sus características centrales (patronimia), es aplicada por Rosencof en *El saco de Antonio* con Consuelo y Magdalena y en *El regreso del gran Tuleque* con Margarita. Lauro Marauda ha estudiado con acierto el origen bíblico del nombre de este personaje, remedo de María Magdalena por sus atributos bíblicos. Es en el diálogo de Tuleque y Margarita donde se manifiestan las preguntas fundamentales de la filosofía: «¿De dónde venimos? (respondida con la famosa canción de Ruben Lena y Los Olimareños): «Venimo, desde el pueblo, /de la raíz del pueblo y a cantar... ¿Qué somos? (humo, agua) ¿A dónde vamos? (Tuleque: Vamo, nomás. La ruta la hacemos andando).» (66) La filosofía del andar, la lucha como camino, se reitera en escena.

Prolongación de este éxito será el poemario *La Margarita (Historia de amor en 25 sonetos),* publicado en Buenos Aires en 1995. El personaje, Tuleque, será también la base en 1998 para la ópera prima del cineasta Leonardo Ricagni, *El Chevrolé,* filme que reuniera a gran número de artistas nacionales.

Rosencof ha manifestado que sus personajes más populares son extraídos de la realidad. Así como Jacinto, el de *Las ranas,* inspirados en la realidad son Sacucho y Tuleque como reales fueron el Gallego Menéndez y el Negro Varela, (personajes de su primer cuento, «El Chevrolé», publicado en el diario *El Popular*, y de algunos de los relatos reunidos en *Los corderitos de Dios y otros cuentos*). Son todos ellos seres fronterizos, pintorescos, tan tiernos como seguros de sí mismos, poseedores de un ancho concepto de la libertad. Así

* Existe una versión sueca representada en el Park Teatern y en lugares públicos de Estocolmo, *El señor Sjöbo,* también con participación de Jaime Roos, que inclinó el tema hacia los problemas de la inmigración y el racismo.

** Esta reflexión se repite en idénticos términos en el relato «Mi planeta de color naranja», de *Piedritas bajo la almohada.*

reaparecerán representados en *El maizal de la escalera,* adaptación teatral del cuento homónimo representada en el Teatro Alianza Francesa en 1999. La mentira típica del humor criollo, cuyo soporte es la exageración llevada a extremas consecuencias, nutre la obra.

Es en *Memorias del calabozo,* impresionante documento en tres tomos que escribiera junto a Eleuterio Fernández Huidobro donde se encuentra la materia prima de la mejor narrativa de Rosencof. El mundo onírico y los fantasmas del calabozo son los que gestan el discurso delirante de su novela *El bataraz* (1992), el ejemplo más puro de lo que Mauricio Rosencof ha dado en llamar «literatura del calabozo», cuyo monotema es la dignidad del hombre en un entorno de degradación infrahumana. Como en *El combate del establo,* las terribles condiciones ambientales llevan al «yo» a una lucha interior entre la conciencia de la degradación a que es sometido y el aprovechamiento de esa degradación para su sobrevivencia. El «yo» (un hombre encerrado en un calabozo sin apertura al mundo exterior, de a ratos atado o encapuchado, siempre torturado) cree percibir en sí mismo «un proceso de vegetalización» (la quietud le permitirá imaginar raíces bajo sus pies y elegirá ser un naranjo, un árbol que da frutas y poliniza) y una «aviculturación» (se cree en un gallinero, su mate es de afrechillo, inventa un compañero —el Tito— que es un gallo bataraz). Su discurso mental oscila entre los tres estados y tiene múltiples destinatarios: su conciencia, Tito y otros fantasmas que pueblan sus alrededores.

El «afuera» y el «adentro» —ver la realidad desde afuera o presentarla desde adentro— es una contradicción capaz de resolverse en una síntesis no exenta de humor. «No es prudente que te describa este lugar mientras esté en él», se nos afirma en una de las secuencias, en un arrebato de ironía. Contar su realidad, lo sabe, es un desafío a la censura. Piensa entonces postergar la tarea para cuando se encuentre lejos, en Estocolmo: «desde allí te lo voy a contar en tercera persona como si no fuera yo y evitarme líos». A continuación, en otro juego irónico, adelanta lo que contará en ese futuro soñado. Lo que sigue es la descripción de un terreno yermo, lunar, donde se intuye la existencia de un muro que lo separa del mundo. El narrador concluye: «Tal era mi visión desde afuera, vista desde adentro». La visión subjetiva es explicada desde una supuesta objetividad. El «afuera» y el «adentro» pueden conjugarse armoniosamente en su imaginación. Así, el «afuera» (lo que se contará en *Memorias del calabozo*) tendrá como imprescindible complemento el «adentro» de *El bataraz.*

El discurso del protagonista, más allá de las inevitables alusiones a la represión, se despliega entre el humor y un sabroso uso del lenguaje coloquial. Tendrá como soporte la infaltable fantasía de la «salida en libertad» (la presión internacional, un canje que asegure su libertad, la Cruz Roja, el Premio Nobel) el paso de las estaciones y del tiempo, y la obsesiva atención al cuerpo en tres niveles: como espacio escatológico (orín, excremento, semen), espacio patológico (piojos, erupciones en la piel) y espacio proteínico (el reciclaje del orín, la proteína de las uñas).

La naturaleza se transforma en un invento indispensable.

> Debemos atraer el agua, Tito. Y si no existe, crearla. Así como el Universo inconmensurable cabe en el pensamiento, así en este Mundo tabicado, caben todos los elementos... Deberíamos hacer un esfuerzo y crear nubes... Jugaríamos con ellas, haríamos vientos, remolinos. Cuando penetre el sol lo nublaríamos por un instante, muy breve, imaginate Tito, manejando el Cosmos... nos fabricamos un Arco Iris mientras se desencadena un Diluvio localizado, andá poniendo la lata, abriendo la boca al firmamento, llenándola de agua que te sacía y corre por las comisuras y te empapa alegremente...

El gran teatro del mundo renace en el calabozo: «Esto es un escenario, Tito...». Todo transcurre en un tiempo eterno, donde los minutos trepan, «esos minutos lisos, sin topes, mohosos, resbaladizos, superpuestos, de esos minutos que caben infinitamente más de 60 en una hora».

Las cartas que no llegaron, una obra imposible de distinguir a qué genero pertenece —un diálogo del autor con sus ancestros y tal vez consigo mismo o una ilación de fragmentos autobiográficos y cartas imaginarias— presenta también como sitio de enunciación preferencial el calabozo de un cuartel donde el protagonista pervive, porfiadamente, solo con su pensamiento, sus sueños y sus recuerdos: «Y hoy acá, Viejo, recorriendo el mundo a tres pasos cortos media vuelta tres pasos cortos, y eso no te lo cuento, ¿para qué?, pero mi mundo es este, de dos metros por uno, sin luz sin libro sin un rostro sin sol sin agua sin sin...». Es en ese lugar donde cree recibir la visita de su padre, donde dialoga imaginariamente con él recreando lo que alguna vez, o nunca, se dijeron; donde puede imaginar las cartas que nunca llegaron al hogar de su niñez, las provenientes del resto de la familia, de los judíos perseguidos, encarcelados, víctimas finalmente del genocidio nazi; o revivir las que él nunca pudo escribir a su padre. Ese lugar, donde solo es posible entretenerse observando el desplazamiento de las arañas o mascando bichitos de la humedad, es más que un simple centro de enunciación, un ordenador privilegiado para recordar y comprender, celebrar y reconstruir.

La continuidad que se establece entre la suerte de sus ancestros en la lejana Polonia durante la segunda guerra mundial, su infancia en el Barrio Sur y el destino de sus padres no sería posible sin el larguísimo pasaje por ese espacio tan reducido del calabozo, que impele a que su mente se dispare una y otra vez, sin respetar las coordenadas del tiempo, al vaivén de su conciencia o de su furia íntima. Es ese calabozo en definitiva, el que permite confrontar el horror de los campos de exterminio de la Alemania nazi y el horror de los mecanismos de la dictadura uruguaya para la destrucción del individuo.

Finalmente, *El enviado del Fuego* (2004) repite en el entorno de un hospital psiquiátrico el molde narrativo de las dos novelas anteriores (predominancia absoluta del monólogo del «yo», un interlocutor preferencial entre múltiples destinatarios ficticios, fragmentación en secuencias breves, progresión del relato en base a asociaciones mentales y escasa acción, recurrente intertextualidad coloquial y literaria con reminiscencias bíblicas, creación de un «universo exterior» a partir de un «universo interior»). «Estoy internado en un nosocomio.

Pero no lo estoy. Estoy, en realidad, acá, escribiendo... Esta es, entonces, la historia del nosocomio que hice, para estar en él», afirma el narrador. Se produce así una traslación del discurso delirante del calabozo a otros espacios de oclusión, algo similar a la que realizara Carlos Liscano al derivar su discurso de la cárcel *(La mansión del tirano)* a un posible hospital psiquiátrico *(El informante),* al cuartel *(Memorias de la guerra reciente)* y al exilio *(El camino a Ítaca).* La obra de ambos autores señala, de este modo, una expansión de la novela de la cárcel hacia territorios con los que guarda puntos en común y en los que se prolonga en el tiempo.

Carlos Liscano: la forja de un escritor

«Mi literatura se transforma —o se forma— como una especie de juegos, hacia los cuales siento especial inclinación», confiesa Carlos Liscano hacia mediados de 1982, en el comienzo de su Diario. Era una apreciación transitoria, de las tantas que intentará en esos meses y años de búsqueda e introspección. No por ello menos cierta. En su primer libro, *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), donde el autor reúne varios textos —algunos fruto de su «vieja época de escritor furtivo» y otros de construcción paralela a su Diario— esa «especial inclinación» se concreta en una interpretación lúdica de algunas rutinas carcelarias que da por resultado una actitud binaria: por un lado brinda fiel testimonio de ellas y, por otro, las descontextualiza poniendo de relieve su absurdidad. Así, en «Juego de las Reparticiones», parodiando los instructivos que preceden a cualquier juego de mesa, se describe la sucesión de repartos varios (de agua caliente, residuos, herramientas, libros, sobras y cubiertos, etcétera) puerta por puerta, no menos de diez por día y casi simultáneos en todos los pisos y sectores del celdario. El procedimiento tiene la finalidad de introducir el «juego» de fondo, el «de las Tapas», detalle minucioso de la delicada tarea de distribución de la sopa y la polenta y las vicisitudes por mantenerlas calientes en un trayecto a lo largo de cincuenta celdas. En este cuento, como en otros, la sensación de extrañeza se impone en tanto no se explica el por qué de esas actividades a la vez que se las dota de una tradición legendaria, de corte borgiano. El humor que acompaña al relato, producto de la automatización de los movimientos, recuerda por momentos los pasajes iniciales del filme *Tiempos modernos,* de Charles Chaplin. De características similares es «La bicicleta y su globo», sobre las variantes para la fijación del día de la colgada de ropa semanal. La misma rutina, pero extrapolada al mundo exterior, da sustancia a «La ciudad en banderas»: «De algún lado veníamos con ropa mojada y la tendíamos y no sabíamos por qué...». La colgada rebasa al Penal, cada vez es más gente la que participa en ella, aparecen árboles, plazas, barrios de Montevideo, al fin la ciudad entera queda jalonada de ropa tendida por todas partes.

Tendría, sin embargo, un efecto gravemente reductivo tomar solo el juego como un exponente referencial en la narrativa de Liscano. En realidad, hasta el propio oficio de escribir es un juego que se concreta a través de la experi-

mentación con el lenguaje, la labor imaginativa, el diseño de estrategias, el manejo de los personajes. Afirma en su Diario:

> ¿Qué es la literatura, qué es la literatura, qué es la literatura? Me lo pregunto miles de veces... Una respuesta que hallé: la literatura es trabajo mental. Ejercicio de la mente por parte del que escribe y del que lee, como un juego. Con el paso de los años y las generaciones de escritores y lectores, se ensayan y aprenden nuevas jugadas que, de ahí en más, no es lícito repetir, aunque sí lo es hacer combinaciones novedosas de jugadas conocidas.

La inquietud interrogativa ante su propia labor impulsa el paso que existe entre el juego como referente literario y el juego como concepto de literatura, punto inicial de su preceptiva.

Aunque algunos cuentos de su primer libro («Contar un cuento», «Los planes», «El método») pueden ser entendidos como una suerte de pre-poética, reflejo de una preocupación que el tiempo ahondará sensiblemente, la obra capital para entender la narrativa carcelaria de Liscano es «El Diario de *El informante*», documento único en su género, registro de su lucha interior por contextualizar, uniformar y profesionalizar su praxis cotidiana de escribir, intento de comprensión de sí mismo a la vez que exposición de su proyecto literario.

Según el autor, no se trata solo de escribir buenas historias, se trata de comprender, de ser consciente de la actividad que se está realizando. Teorizar sobre su propia práctica, aprender de ella para rubricar un significado de la literatura, es lo que Liscano realiza en su «Diario» mucho antes de publicar su primer libro, apenas afirmada su decisión de convertirse en escritor. La reflexión sobre la propia obra —por lo general una labor a posteriori, las más de las veces producto de una trayectoria influyente— en rara ocasión es material indispensable para un constructo, para la prolija planificación de una escritura a realizarse o apenas en ciernes. Quizá el ocio de la cárcel o la interacción entre lectura y escritura a la que Liscano alude en más de una oportunidad, hayan jugado un papel decisivo en la emergencia de este singular diario carcelario, testimonio ineludible de las adversas condiciones que dieron marco a su forja de escritor.

Varios son los temas que en el Diario se abordan:

a) la cárcel como sitio de enunciación: «Concluí que si voy a escribir tengo que hacerlo en cualquier condición y tanto puede ser esta como otra peor. Más aún, a veces pienso que si no hubiera "dado" con las actuales condiciones nunca habría escrito nada».

b) por qué escribir: 1. como un modo de defensa de la integridad humana: «el escribir —el ejercicio mental— me sirve de protector contra una realidad avasallante que atenta contra mi equilibrio...», «... es el freno imprescindible, a través de la autopercepción que da el lenguaje escrito, a la realidad desquiciante... es solo un intento de evitar la destrucción de nuestra vida consciente»; 2. como ejercicio de autoconocimiento: «si el hacer literatura es un acto de conocimiento, entonces la literatura debe ser una disciplina intelectual, una sistemática, una analítica, una poderosa herramienta que permita ahondar en uno mismo».

c) para quién escribir, donde sienta posiciones extremas y aparentemente contradictorias: 1. escribir por sí mismo y nada más que por eso: «No puedo escribir pensando en el lector, no puedo, no debo. No sé si alguien hizo esta declaración, pero yo acabo de hallar la idea y lo anuncio: Lector, yo no escribo para Ud., Ud. me importa poco como lector. Lea o no lea, es cosa suya, no escribo pensando en Ud. Yo escribo por mí...». Coherente con esta idea son sus novelas *La mansión del tirano* y *El informante;* 2. el mensaje solidario a la humanidad, lo que supone el mayor número posible de lectores: «¿qué sentido moral puede tener el escribir?... todo el dolor y la miseria, el sufrimiento y el prodigio de ser hombre puede sintetizarse en la solidaridad, en el calor que fluye de unos a otros. Esa tiene que ser la raíz de la cosa, de la literatura».

d) el lenguaje como una preocupación central: «tomando la forma novelística, dominándola, se apunta a un nivel más profundo, al desarme del lenguaje... Para ello se necesita imaginación —por descontado— pero también conocimiento y dominio del lenguaje y la forma literaria que se maneja... ¿El socialismo cambiará casi todo, pero no el lenguaje? ¿Es posible que algo cambie sin que cambie el lenguaje?»)

La escritura de «El Diario de *El informante*» nace como una labor residual que acompaña la confección de otro texto presentado también en forma de diario y al que, en aquel momento, Liscano titulaba «No hay salida». «El Diario...» fue mucho más allá, sin embargo, abarcando otras creaciones paralelas así como la reconstrucción de *La mansión del tirano,* cuyo manuscrito inicial le fue requisado.

«No hay salida», que llegó «a constituir un mamotreto inmanejable» de centenares de páginas («el texto que más esfuerzo me ha exigido», dirá Liscano) fue el trabajo carcelario que su autor más tiempo tardó en publicar, tarea que culminaría a poco de volver a Uruguay, en 1997, con el título definitivo de *El informante*. Por el camino no le faltaron transformaciones pues no solo dio origen a su narrativa sino también a su labor dramática.*

Lo único cierto en *El informante* es lo incierto. Nada es seguro en este diario de vida donde un personaje, Eloy Tolosa, dice que un día «paró una camioneta a mi lado, bajaron tres individuos, me subieron y me trajeron». Dice que sin haber hecho nada lo encerraron (¿en un manicomio?, ¿en una cárcel?). Que al comienzo lo golpearon para que hablara. Que luego lo obligaron a entregar informes escritos, uno por día. «Diré todo. Pero que no se me considere aquello que no parezca cierto, eso pido», afirma. Bajo esta consigna no sabemos que es lo que podemos creer de cuanto cuenta. Eloy Tolosa se perderá a sí mismo en el laberinto de simulación que él mismo ha urdido; se

* Adaptado como monólogo teatral *El informante* fue publicado en Suecia en 1994, en edición bilingüe sueco-español con el título de «La vida al margen». Ese año fue estrenado en el Teatro Pero de Estocolmo, en otras ciudades suecas y aun en 1995 en la Casa de la Cultura de Oslo, con la actuación de José Alanís y el cello de Gustavo Tomas. *El informante* y *Mi familia* (también adaptación de un texto narrativo) son las únicas dos piezas teatrales de Carlos Liscano representadas en Uruguay. La primera en 1998 en el Teatro de la Alianza Francesa y la segunda por la Comedia Nacional en el mismo año y por la Escuela de El Galpón en 2003.

reencontrará, se negará y se desdoblará en el vacío de su locura, en el camino ciego de su despersonalización. Para fechar su diario se creará un calendario arbitrario que una y otra vez recala en el día de su cumpleaños. Anulará el tiempo imponiendo que siempre son las tres. Afirma estar años sentado inmóvil en un colchón. A veces recupera retazos del pasado, recuerda a su mujer, a su amigo Billy. O se pregunta sobre qué escribe y se contesta:

> No sé, sobre mi mujer acaso, sobre la vida, toda la porquería que uno piensa, el viento que zumba en la cabeza, la imposibilidad de no ser el que se es, la necesidad de reinventarse todas las mañanas, la podredumbre que se acumula con los años, la vejez, la razón que no alcanza a fundamentar la existencia, la existencia que acaba fundamentando la razón». Pero más adelante, de manera lúcida y escueta concluye en que «todo lo que se dice se usa.

Planteado de esta manera, el texto está siempre recomenzando. No hay secuencia, no hay evolución. A pesar de las abstracciones, la metáfora del entorno real que rodeaba al autor es, sin embargo, evidente. Las simetrías con la cárcel sobran si creemos en la existencia de un prisionero y de represores que lo castigan físicamente y lo acosan psíquicamente, si admitimos la pérdida de identidad del prisionero, el aislamiento y la abolición del tiempo, la inmovilidad a que se ve sometido, la permanente recurrencia a la simulación como método de encubrir su interioridad, hasta la presencia de un psicólogo que procura «ayudarlo». Para el lector queda la sensación de extrañeza, de inquietud, de angustia existencial que lo alcanza al final de la obra, cuando debe hacer suya una pregunta de imposible respuesta: «¿qué carajo hacemos aquí?». La metáfora de la cárcel se ha extendido hasta adquirir la dimensión de metáfora del mundo.

> La literatura es lenguaje y nada más que eso. El tema es secundario. Cuando escribo parto de una frase que anda en mi cabeza. De la investigación de esta frase o proposición inicial, desarrollo el texto. Por ejemplo: «Un hombre sale de su casa y va hacia la parada del ómnibus». De esto partí para escribir *La mansión del tirano.* (69)

En esta obra, escrita y reescrita en la cárcel y corregida cientos de veces en el exilio, Liscano lucha por inventar al escritor. Tiene que hacerlo porque en ello le va la cordura, tal vez la vida misma. Escribe desde una soledad y una angustia que se cifran en la realidad de la cárcel (forma primaria de exclusión), en su voluntario alejamiento de la organización a la que pertenecía (forma de autoexclusión parcial) y en su lucha por sobrevivir en el segundo piso del Penal de Libertad, el sitio donde se concentró la mayor represión. Esta triple condición lleva a la creación de un otro, el otro que sueña y escribe, el doble con el que convive pero que no puede expresarse libremente. Comienza así uno de los tópicos más frecuentados en su literatura, la experiencia de desdoblamiento, iniciada ya en *El informante,* profundizada luego en muchos cuentos

de *El charlatán* e integrada, finalmente, a temáticas más amplias como las de sus novelas *El camino a Ítaca* y *La ciudad de todos los vientos.*

Fiel a su preceptiva, el autor escribe para sí mismo, construyéndose pacientemente. *La mansión del tirano* será su libro de iniciación, el más querido, y la única forma cabal de entenderlo será recurriendo a la pesquisa biográfica y al contexto cotidiano de su enunciación: la cárcel y el segundo piso en particular. Resulta interesante apreciar que el nacimiento escritural de Carlos Liscano se corresponde con el comienzo del fin de la dictadura, poco tiempo después del plebiscito de 1980 y antes de 1982, el año de la guerra de las Malvinas, de la caída de la dictadura argentina y de las primeras movilizaciones populares que conducirían al ocaso de la dictadura uruguaya. Si bien la realidad de la cárcel podía parecer inamovible aun durante este período, ningún preso estaba ajeno a esos ecos del mundo exterior. Aunque costara creerlo, la conciencia de que lo peor ya había pasado se acrecentaba día a día. Era posible arriesgarse a una escritura sistemática, una apuesta muy difícil hasta ese entonces. Los años 1972-1980 fueron de acumulación espiritual para Liscano que tuvieron como centro la biblioteca y esporádicos intercambios literarios con compañeros de prisión. Luego estalló el escritor.

En *La mansión del tirano* un hombre, un escritor-titiritero, se anima a entretenerse con alguien, un personaje, un «alter ego» del pasado que ahora al fin puede salir de su casa. Puede salir —esto ya es bastante— pero además puede soñar mientras va hacia la parada del ómnibus en un barrio que seguramente es La Teja, el rincón natal de Carlos Liscano. Sale una y otra vez como tanteando, como intentando convencerse de que es posible en tanto ensaya distintos sueños o escenas: el hombre que duerme, el que trabaja, el que juega, finalmente el que sueña: Franz o Hans, que en sus sueños deambula entre barracones solitarios. El que sale se llamará M: «¿Cuántas veces me he dicho: Qué estupendo si yo fuera M...?... Ah si yo fuera M, si pudiera anunciar de pronto: yo no soy más, soy otro, soy M.» El hombre (el sirviente, dirá Liscano) inventa al escritor, alguien que se metió en asuntos ajenos y en olvidables oficios, siempre con un pensamiento inocultable pesando en su conciencia y que termina aceptándose M. Tendencia incontrolable de su ser, M es escritor y será un tirano. Hans será su personaje-títere, un solitario caminante.

La presencia de la cárcel en la narración es abrumadora sin ser directa y es lo que más importa destacar. Se transmite su atmósfera sin testimoniarla. Es una sensación que no se denota, que solo es posible sentirla. «No hay una vida posible para mí si no es la cárcel», dijo el autor a Mónica Bruder. (21) La cárcel termina por convertirse en un modo de vida. Cuando los años pasan y no hay en el horizonte otra cosa que una lejana ilusión que se sostiene empecinadamente porque no quiere morir, es posible creer que se ha nacido para estar preso. Que se trata de una vocación, como otras.

> Ser preso no es gran cosa, no es ser mucho ni ser más que otro, pero tampoco menos. Hay quienes nacen para presidiario como otros nacen para ser monje o astrónomo. Entonces, cuando uno lo reconoce, cuando reconoce a cabalidad su naturaleza, lo mejor que puede hacer es darse a vivir esta verga sin retacearse, entregarse y consagrarse por completo a su cultivo.

Los componentes de la cárcel (como la colgada de ropa lavada en uno de sus cuentos) se han expandido a la misteriosa ciudad donde el personaje ha arribado. Solo Tarik Carson o Cristina Peri Rossi habían creado, en nuestra literatura, similares atmósferas de asfixia y agobio. Con acierto afirma Rosario Peyrou que

> la pesadilla que el tirano inventa para su personaje reproduce —transfiguradas— experiencias de la vida real del escritor: interrogatorios angustiosos, caminatas de pasos que se cuentan, un clima amenazante, búsquedas en una memoria que se vuelve cada vez más esquiva, ausencia de naturaleza. (87)

Como en *El informante*, paulatinamente, de modo casi imperceptible, la conciencia de Hans internaliza el discurso del enemigo. Según Carina Blixen, en su estudio de la obra de Carlos Liscano,

> el lenguaje borra el contexto en un discurso único que integra las voces enfrentadas y que no diferencia entre el nivel no consciente del yo y el otro que interroga. Sin énfasis, desde la medianía de lo patético, las palabras develan gradualmente una situación aterradora: la posible identificación del interrogador con el inconsciente; la internalización absoluta de la figura de la autoridad y el castigo. En el juego de voces no se especifica quién interroga. Se podría decir que son los otros, los que dominan y controlan, u otro yo desdoblado que quiere dominar y controlar. Es otro yo rígido, dogmático, implacable. Hay un milico adentro del discurso de Hans, no afuera. Eso es lo que vuelve atroz su dialéctica. (15, p. 126)*

«Hay que venir dispuesto a adaptarse. Si uno se dispone a no adaptarse es peor», reflexiona Hans o el preso Liscano. La única exigencia es ir hacia el centro. En un piso cualquiera del Penal el centro era el espacio intermedio entre los dos sectores de celdas, donde estaba el soldado que abría y cerraba automáticamente las puertas, donde estaba la guardia y por donde entraban los carros con la comida o el agua caliente. Es el árbol de las hojas de metal de que habla el libro, un centro que niega la naturaleza y afirma lo inhumano. «Entonces cero problemas, allá voy», dice el narrador. Y así lo hará, diariamente, más de una vez al día, durante trece años. Al adaptarse tan resueltamente «lo único que me queda es esperar».

Hans debe atravesar calles de raro aspecto y cielos de un «verde agobiador» para llegar hasta el hombre que escribe bajo un letrero que dice: «Aquí se viene a cumplir». «Es una consigna. Es mejor que la sigamos sin apartarnos un milímetro de ella. Si usted empieza con lo del verde puede haber alguien

* Además de las obras publicadas por el autor, Carina Blixen ha analizado también las «Notas a "La mansión del tirano"» que incluye originales no incluidos en la versión definitiva de la novela, el «Diario de Hans» (escrito en Suecia, 23 pp.) y «Notas y papeles de varia intención», manuscritos inéditos de la cárcel.

que se ofenda»— se le responderá no sin cierta ironía y en directa alusión al color del uniforme militar y a la leyenda pintada en el frontispicio de la Sala de Armas del Penal de Libertad, dos elementos indubitables de la presencia de la cárcel en su novela.

La mansión del tirano, «una novela salvaje» según Oscar Brando, (16) caótica y alucinante, el *Ulises* de la literatura carcelaria uruguaya, es una obra fundamental por su demostración de cómo volver literatura el espacio y la vivencia de la prisión.

Según «El Diario de *El informante*», *¿Estará nomás cargada de futuro?* (1989), primer libro de poesía de Carlos Liscano, fue elaborado como «un librito de uso local» en junio de 1983. Se lo define como «un librito de poemas de circunstancia, casi todos relacionados con nuestra vida acá».** Punto de partida de una literatura que se ampliará por diversos cauces, este poemario es también, como en el caso de Lucía Fabbri, una pregunta a las posibilidades de la poesía como instrumento y a la propia capacidad expresiva del autor para comunicar su interioridad, su lucha con el lenguaje. Ya desde el título Liscano interpela el tan mentado verso de Gabriel Celaya, emblema de al menos medio siglo de autores de España e Hispanoamérica que confiaron en el poder de la poesía como necesidad y salvación del hombre. Su salvación personal también depende de ella y, de manera extensiva, de la literatura toda.

El tiempo transcurre gris/ y numerado/ entre paréntesis de ver/ de y verde.

El primer poema de la colección además de ser una pequeña síntesis de un mundo opresivo marca uno de los perfiles más recurrentes a lo largo de toda su obra. La exasperante monotonía del tiempo se identifica con el gris de los mamelucos; el tiempo del preso es el tiempo del número que señala su existencia y que niega su identidad. Ese tiempo sufrido palmo a palmo («Pedaleo los minutos uno a uno», dirá en otro poema), apenas perceptible en su lento deslizarse y a la vez agresivo, lacerante («Hoy no hay poesía», dirá al cabo de otro), presenta pequeños intervalos o paréntesis que establecen una oposición cromática entre el «gris» y el «verde». Un «verde» que puede abarcar varias acepciones: el verde que señala al enemigo, al uniforme de los carceleros, el otro color dominante en el paisaje humano de la cárcel; y el verde de la naturaleza, del paisaje campestre observable desde las ventanas de una de las caras del celdario. Pero mientras el primero es «verde», el segundo de los mencionados es «ver/de». El encabalgamiento de los dos últimos versos señala no solo la presencia del color sino también una de las actividades más obsesivas de cualquier preso en el Penal de Libertad: el «ver», el observar continuamente a través de las ventanas, ya sea procurando registrar algún detalle novedoso o simplemente dejando que la mirada se deslice por el horizonte al compás de innumerables reflexiones.

Andando el tiempo, ese «ver» el mundo desde una celda, gesto vital del poeta, se trasladará al protagonista del cuento «Pequeña historia policial»,

* Carlos Liscano, «El Diario de *El informante*» en *El lenguaje de la soledad.* (55)

aquel vendedor de cosméticos que un día decide no bajarse más del tren en que viaja, («Era posible vivir de ese modo, mirando por la ventanilla el resto de mi vida») o al del cuento «La otra lengua», cuando recién instalado en un apartamento de Estocolmo «pasaba muchas horas frente a la ventana. A veces se preguntaba qué haría en el futuro. Qué hacía en esta extraña geografía tan lejos de sus hábitos. Mis hábitos, se dijo y sonrió. La vida ha sido mirar por una ventana».*

Ver el mundo desde una ventana, hábito nacido en la cárcel, se proyecta al futuro, se repite en el exilio y culmina por definir la existencia, la vida entera. El observador externo, que todo lo mira «desde afuera», impedido de integrarse a lo que compone su visión, que se coloca al margen del mundo, prefigura el tema de la identidad, dominante en la obra de Carlos Liscano. («¿Alguien puede decirme qué soy?», se preguntará en otro poema.)

La ausencia de un centro, su pérdida («No tengo casa»...) y su aspiración («En algún lugar debería haber tres metros/ de tierra/ que fueran mi casa.»...«Hay que buscar un centro. La vida es buscar / ese punto que quizá no tenga. / Un lugar, un algo donde poder ser,/ no-ser.»); el motivo del que aspiró a ser el mejor, («... aquel que partió ya no existe. No soy/ mejor, soy otro») y el de ahora que se interpela («¿Aún vive el otro, el mejor yo a que tú/ aspiraste?), que se busca y cree encontrarse en los demás hasta el punto de asombrarse de sí mismo; el cuerpo y el camino, el eterno viajero, todos aspectos ligados entrañablemente al tema de la identidad, hacen su aparición en este poemario, expresión primera y primaria de obsesiones.

La serie de poemas de «La casa» y «Ser yo y ser los otros» subrayan la tensión entre aquel que fue, el que pervive en los compañeros, y el yo devastado por la pérdida de los padres y la cárcel que busca crear de sí mismo un centro para su vida. Su propio yo es un constructo planteado a través de su escritura:

> Quizá yo mismo llegue a ser mi casa. / Y cuando encuentre a los hombres por el/ camino/ y me detenga a conversar con ellos,/ cuando les dé mi nombre y me den el suyo/ y bebamos/ yo de sus botellas y ellos de la mía,/ sabré que ellos entonces están en mi casa/ y diré: He llegado, por fin he llegado/ a casa.

No le será nada fácil. La pesadilla de la cárcel asomará una y otra vez. En el último poema del libro, fechado en marzo de 1987, el poeta deambula como perdido por las calles de Estocolmo sin saber qué hace allí ni dónde está su celda.

Dos textos del volumen *Agua estancada y otros cuentos* (1990) señalan el tránsito a la incomunicabilidad y a la autoexclusión del mundo del exilio: «La otra lengua» y «Agua estancada». La angustia de los diferentes códigos de lenguaje, de la imposibilidad de un vehículo común que permita un normal relacionamiento, encuentra su cauce en el equívoco dramático de «La otra lengua» y aún más, en la obsesión creciente, de corte paranoico, que embarga al

* Los cuentos citados pertenecen a la colección *Agua estancada y otros cuentos.*

protagonista de «Agua estancada». Los actos impulsivos, el sadomasoquismo, hasta el llamado síndrome de Estocolmo, son elementos que pesan en esta historia de grotesca subjetividad. La cárcel se iguala al exilio o simplemente adquiere otro nombre: «Hay noches que son como agua estancada entre paredes, yo las he vivido, por miles». Noches quietas, larguísimas, de trémulo silencio, donde solo se está con uno mismo en «un infinito viaje exploratorio del que no es fácil regresar. O se regresa, pero transformado en un "raro", condenado a la soledad de parecer diferente y ser en verdad un necesitado de ternura, de elemental fraternidad.» El personaje narrador de «Agua estancada», que se salvará cuando al fin el agua se desborde, representa la iniciación en la extrañeza, es el primer raro, el adelantado al que luego seguirán el personaje narrador de *Memoria de la guerra reciente* (1988) y Vladimir, el de *El camino a Ítaca.*

Memorias de la guerra reciente tiene un comienzo similar al de *El informante*: un hombre es secuestrado en plena vía pública por un inapelable poder jerárquico. No hay otra explicación que la inminencia de una guerra y la necesidad de reclutas. El personaje-narrador será entonces trasladado a un campamento militar y sometido a una rígida disciplina que la urgencia torna más estricta que de costumbre. Una vez más el ocultamiento de datos juega un papel angustiante (no sabemos dónde ni cuándo suceden los hechos ni el porqué de la guerra: lo único que importa es la peripecia personal, que de este modo trasciende a todo tiempo y espacio) y una vez más, el sitio concreto adonde es conducido el personaje presenta simetrías indudables con la cárcel: la reglamentación al detalle de la rutina diaria, el aislamiento que reduce al mínimo todo contacto con el mundo exterior (solo podrá escribir una carta a su esposa cada 31 de diciembre), la prohibición de escribir sobre la propia realidad (nunca nadie informará nada sobre el transcurso de la guerra), la desinformación contrabalanceada con la presencia de constantes rumores, el régimen de sanciones como medida represiva, la sumisión a un sistema normativo absolutamente vertical, el desempeño de tareas de carácter irracional o sin sentido. La «poética del encierro», que Oscar Brando definía a propósito de *La mansión del tirano,* (16) encuentra aquí un nuevo universo donde insertarse: el cuartel, la base de operaciones militares, un sitio bien conocido por el autor que, antes de ser guerrillero y prisionero de la dictadura, fue piloto de la Fuerza Aérea.

La internalización del discurso del enemigo es aquí más evidente y llegará incluso a justificar apasionadamente un mundo opresor. La renuncia (a lo afectivo, al pasado, a toda otra actividad) a que obliga esa vida militar que le fue impuesta, «desarrollaba nuestra sensibilidad y nuestra vida espiritual a niveles de la mayor elevación… el sentido de lo recto y bien medido potencia la existencia del soldado y lo cubre de aquellos efluvios que solo emanan de los más altos objetivos», dirá, no sin cierto lirismo, un narrador personaje, por lo general tan puntual como lacónico. «La vida militar es muy simple, basta cumplir, seguir normas establecidas»,* afirmará a modo de síntesis, no sin antes realizar una apología del sistema que alcanza extremos insólitos («para el hom-

* La eterna repetición de Liscano: «Hay que venir dispuesto a adaptarse. Si uno se dispone a no adaptarse es peor», dirá Hans en *La mansión del tirano.*

bre de uniforme su vida es la disciplina, y por tanto de la vida, su criterio está dado por las sanciones... La sanción es una de las herramientas primordiales de la vida castrense, es el andarivel dentro del cual uno se mueve... la sanción es la sal de la tierra para el soldado...») y una decidida exaltación («La carrera de las armas era lo nuestro y estábamos dispuestos a enfrentar lo que fuera necesario para defender con honor los altos objetivos del Ejército...)

No hay conciencia crítica, no hay siquiera una expresión de mínimo desagrado. El narrador parece neutro, exento de juicios, limitado a contar con el mismo estilo con que se elaboran los planes militares. El lector, a su vez, sutilmente se deja arrastrar en ese torrente de despersonalización que echa anclas cada vez más profundas en el acontecer rutinario. De pronto hay alegría, voluntad, adhesión militante, en ese hombre que fue robado a otra vida cuando era joven y recién casado.

La peripecia del personaje narrador cuenta con dos ingredientes suplementarios: un desmesurado lapso de tiempo, de raíz netamente kafkiana, que alcanzará hasta los diecisiete años y cinco meses en espera de una guerra fantasmal de la que nunca verá ni sabrá nada; y el contrapeso irónico de un panteísmo trascendental que le servirá de elemento sublimador: «descubrí mi pasión por la Naturaleza... Entendí que había un sitio, un lugar modestísimo entre la infinidad de seres que pueblan el Universo, que me estaba destinado. Que mi vida estaba incorporada a una vasta armonía...». Es el premio a la existencia como «un hábito sin libertad».

Tras la única salida que realiza (totalmente inútil y sin que pueda registrar ni dónde estaba ni dónde era llevado) esta propensión cósmica recibirá un más firme sustento en la compañía de un médico que oficiará de preceptor, curiosamente el único personaje en la novela que recibe un nombre propio, nada menos que el del autor, Carlos. El narrador sentirá por él una profunda admiración:

> Cuando Carlos hablaba era como si se desplegaran delante de mí mundos siempre nuevos y diversos. Nada escapaba a sus inquietudes, cada vez traía un tema, una pregunta novedosa, para meditar juntos. No dudo en afirmar que es el ser humano más interesante que he conocido...

La presencia de este doble del autor es destacada como un semáforo en rojo. ¿Se trata de un yo del pasado, cuando el autor estaba integrado a las Fuerzas Armadas? ¿Se trata de la «espantosa bestia» de la que hablaba en su «Diario de *El Informante*», «la bestia mía, esa que vengo esquivando desde que nací»? ¿Es ese «otro que ponía en marcha mi boca», esa boca autónoma y felisbertiana de la que se habla en *El charlatán*? ¿Es otro yo del que pudo haber sido, como lo será el Carlos Liscano, mozo de un bar en La Teja, que aparecerá en *La ciudad de todos los vientos*? En todos los casos habría una reconstrucción del pasado personal para negarlo, para encerrarlo en un relato que mostraría aquí su textura irónica. Sabido es que el autor real posee pensamientos exactamente contrarios a los del narrador de esta novela. De acuerdo a ello, el lector espera un alegato antimilitarista y nunca una apología de lo

militar. Le resultará pues revulsivo lo que el narrador expone. El juego de ironía y distanciamiento, oculto tras la confección de la obra, queda así al descubierto.

Este mínimo esquema narrativo y un cúmulo de ideas aquí adelantadas, serán desarrollados y plasmados seis años después. En ese sentido, *Memorias de la guerra reciente* es un ensayo general de lo que será otra hipérbole de autoexclusión de la sociedad: *El camino a Ítaca* (1994). Con esta última obra, Liscano abre una nueva etapa en su obra. «Es lo más parecido al realismo que he escrito», afirmará. (22) La ruptura en el estilo no implica sin embargo ni un viraje estético ni mucho menos temático. El discurso narrativo fluye ahora ágil, llano, directo y coloquial, pero permanece encerrado en la cápsula de la conciencia del protagonista, Vladimir, cuyo monólogo interior es el único punto de vista de que dispone el lector. Su peripecia de emigrante por Estocolmo y Barcelona se abre al denso mundo de los de su misma condición —el grotesco desfile de alienados que conocerá en un hospital psiquiátrico sueco o la babel de perdularios y «buscavidas» que se disputan el último escalón del mundo superdesarrollado— pero solo para convertirse en el motivo principal de un maniático reflexivo que no duda en ahondar en su visión nihilista del mundo y en su propia degradación.

Así, Vladimir, hijo de militantes comunistas como su nombre lo indica, con un oscuro pasado y un presente oscilante entre el universo oclusivo y la vida en fuga o en movimiento perpetuo, es también un ser escindido que elige ubicarse al margen de la sociedad, primero por extranjero o «meteco», como él mismo se define, y luego por «reventado», escoria final de un viaje sin regreso. Vladimir, hijo de los andariveles del azar, hombre de ninguna parte, como el recluta levado de *Memorias de la guerra reciente*, también se construye a sí mismo. Solo en el mundo, reducido a la nada, comprenderá que lo único que le importa es soñar. La salvación a través de la evasión indica el único hogar posible para Vladimir: su propio yo. El referente mítico, expuesto desde el título, se convierte en una cruel ironía. Ulises, el viajero eterno, desembarca para siempre en un oscuro rincón de la Plaza Real de Barcelona, entre bolsas y cartones, desde donde continuará viajando en el sueño. Allí concluye la odisea o, mejor dicho, allí recomienza.

La trayectoria es la de una novela picaresca pero al revés. Como Lázaro o como Pablos, Vladimir deambula por el fondo de la vida, fondo que nunca es definitivo: lavacopas, repartidor de periódicos, guardián de una casa de salud,* explotado de otros emigrantes, trabajando en negro, limpiando las toneladas de mierda de la casa de Manuel (¿España?), conviviendo con prostitutas y travestis, rompiendo toda ligazón afectiva. Pero no será para integrarse a la sociedad ni menos para prosperar en ella: esa aspiración sucumbirá en su búsqueda individual y en su resentimiento al mundo entero.

* Alvaro Buela, ibíd. Al menos este episodio es autobiográfico. «... Nunca viví lo que Vladimir relata allí. Sí escuché cuentos de otros, excepto lo del hospital psiquiátrico donde trabajé y pude verlo directamente. Fue mi primer trabajo cuando llegué a Suecia: tres meses y no lo aguanté más.»

Saga del exilio en Europa, Liscano, en su novela, parte de la Troya de Rinkeby —donde emigrantes de las más diversas procedencias luchan diariamente por arrancarle migajas a la opulencia sueca o para robarse entre ellos— y recala en la Troya de Barcelona, donde los indocumentados se dan la mano con putas y proxenetas. En su exploración encuentra a los expulsados por la miseria del Tercer Mundo y a los expulsados por la caída del socialismo real. La debacle de las ideas que alimentaron su niñez, la utopía en la que desde siempre creyera su padre, será otro trago fecundo para colmar el escepticismo del personaje. Esta puntual inserción de un momento histórico en el relato es también reflejo de la profunda reflexión que sacudía entonces a toda la intelectualidad de izquierda.*

La temática de Liscano no ha variado. Simplemente se ha ensanchado el mundo de sus protagonistas. El personaje ya no recorre paisajes abstractos surgidos de su delirio imaginativo ni dialoga con represores o personajes ocasionales ni consagra su existencia a un campamento militar siempre al borde de una guerra imposible. Ahora se abre al exilio para encontrar, en ese vasto espacio y en su heterogénea fauna, otro universo residual donde le es posible trasladar muchos de los temas ya esbozados en la cárcel. Vladimir, en particular, puede no ser un «alter ego» del autor, pero es indudable que revive muchas de sus más antiguas obsesiones.

«Ulises busca Ítaca dentro de sí mismo», dirá Sergio Altesor en *Serpiente*. Otra vez la coincidencia es el producto de una experiencia similar, de similares condiciones de enunciación. En *El camino a Ítaca* el exilio presenta tres posibles opciones: el «entrampamiento» que deriva en una rutina que anula al individuo; la degradación moral, tal como la recreara desde la cárcel Hiber Conteris en su relato largo «En el límite», y el solipsismo estéril y celiniano al que desemboca Vladimir.

La sensación de extrañeza que acompaña al personaje encuentra eco en *Miscellanea Observata* (1995), un título de Swedenborg que Liscano retoma para la colección de poemas que acompañara a la creación de *El camino a Ítaca* («Mi vida es caminar en una calle que no está. Mi vida es caminar donde no estoy, y estar donde marcho.» «Camino en Södermalm. Este es mi barrio, dicen las palabras. No, yo soy de La Teja, me digo»), y continúa aún en los más recientes de *La sinuosa senda* (2002): «Vida perfecta. Bastaría una sola pregunta para desmontarlo todo (¿qué hago yo aquí?) Pero no me la haré».

La ciudad de todos los vientos (2000), su última novela, junto a *La sinuosa senda*, podría ser considerada el puente que une dos territorios de su trayectoria vital: Europa, a donde llegó como ex preso político sin futuro a la vista, y Uruguay, la tierra natal que ahora lo recibe como escritor consagrado. Pero en realidad es mucho más que eso. Las fechas finales: 1987-1999, atestiguan que esta obra permaneció como un magma latente durante la porfía de toda su creación poscarcelaria. Obsesiones como el significado último de la escritura,

* «No me afecta la caída de las ideologías. Si todo eso era mentira lo mejor es que haya desaparecido. Subsisten sin embargo ciertos valores éticos, intelectuales, que para mí cuentan», declaró el autor. (69)

el misterio de la pasión de escribir, la construcción del escritor, dan ensamble a una novela donde el tema, una vez más, es lo secundario y la anécdota no importa demasiado puesto que, según el autor, todo ya ha sido contado.

Como en *La mansión del tirano,* la acción puede comenzar más de una vez aunque de distintas maneras. La necesidad de un héroe lo lleva a la creación de C, un «alter ego» que se siente capaz de escribir una novela latinoamericana al gusto europeo. C vive en Estocolmo y para llevar a cabo esa proeza será necesario que se traslade a América «donde hay color, alegría, gente amable y fogosa que se mueve al son de ritmos calientes y sensuales». C llega a Montevideo pero allí todo es diferente: la ciudad vive azotada por un viento perpetuo y no hay nada de lo que se espera ver. La novela deberá entonces comenzar de nuevo. Hay que buscar otra «realidad literaria». Esta pequeña suma de ingredientes resulta suficiente para sumergir al lector en un universo experimental, donde el ludismo, la transgresión, la ironía y el desparpajo marchan juntos y muy a gusto. Pero aún hay más. Junto a la mascarada paródica, junto al continuo hacer y rehacer, se despliega la intimidad del proceso de creación, el devenir de un autor que se cuestiona y se corrige, se confunde y delira hasta elaborar su propia poética. El fantasma de Macedonio Fernández, con su *Museo de la novela de la eterna* y *Adriana Buenos Aires,* planea sobre la obra.

Todo es posible de hallar en sus páginas: un capítulo sin verbos, un diálogo en un balcón donde no se sabe quién es quién, una noche de borrachera, recuerdos de infancia, algún sueño. Espacios recurrentes se visitan en tanto se busca o se espera un rumbo cierto, un punto de partida definitivo para la ficción que se propone. No faltan las variaciones en el enfoque, los abruptos cambios en el tono y en el estilo. En ciertos momentos, huyendo de la labor de escribir, C se encuentra con el propio Carlos Liscano, quien le pregunta si está escribiendo una novela. Después de un largo rodeo, la respuesta será: «no la escribo, solo la pienso».

> El problema de tu novela es que debería al mismo tiempo describir una ciudad, debería tomarle el pelo a los prejuicios que sobre América Latina hay en Europa, debería ser una muestra de diferentes lenguajes, debería incluir su propia teoría, debería organizarte la vida, y no sé qué más. No es difícil ver que son demasiadas cosas a la vez. Es probable que acabe siendo ninguna,

afirma el narrador conversando consigo mismo. Eterno proyecto de novela o antinovela, interrogación de sí mismo, aparente laberinto sin salida, la narración se disgrega en secuencias laterales que van sembrando claves que orientan las más diversas lecturas.

En última instancia *La ciudad de todos los vientos* es el producto de la valentía del autor al enfrentar un lastre que lo carcomía sin tregua, un constante bucear en su interioridad del que depende la libertad o la impotencia de la obra, el encuentro o el desencuentro con la palabra, la posibilidad de seguir viviendo y avanzando. El lector podrá gustar o no de la obra. Una vez más, Liscano ha escrito para sí mismo y se ha despojado de sus obsesiones. *La*

ciudad de todos los vientos, la última ficción, será la llave para poder encarar, frontalmente, la más dura experiencia de su vida. En otras palabras, sin *La ciudad de todos los vientos* tal vez no hubiera podido escribir *El furgón de los locos* (2001), su testimonio de la cárcel, la obra que, de acuerdo a la lógica de la mayoría, Liscano debió realizar en primer lugar y que a él le exigió veintiocho años de aprendizaje.

Perfecto cierre circular de su narrativa, *El furgón de los locos* representa la lucha del hombre en la más absoluta soledad, la resistencia ante la adversidad que lo pone enteramente a prueba, la voluntad por imponerse a sí mismo y sostener en alto la dignidad. La vida futura, el escritor, el mundo entero, dependen de esa lucha sin tregua en los calabozos de la tortura. Nada sería posible sin ella: el intercambio constructivo que se logrará en la convivencia con Cholo González en una celda del Penal de Libertad, la melancolía del recuerdo de su madre y de su padre, el momento epifánico de la liberación. El desdoblamiento, uno de los recursos más frecuentados por Liscano en su narrativa, se establece aquí entre el hombre y su cuerpo, entre «uno y el cuerpo», obligados ambos a salvarse o a hundirse para siempre.

Una parte de la obra teatral de Carlos Liscano es de valor ancilar, derivación, la mayor parte de las veces, de sus textos en prosa o adaptaciones de los mismos. Como sucede con su poesía, se trata de ejercicios complementarios, residuales, distintos ángulos o profundizaciones de aspectos de su prosa. De este modo, hallar nuevas posibilidades en escenas ya narradas y que se creía agotadas o diseñar una presentación diferente de un mensaje ya conocido, le ha permitido el reciclaje de algunos de sus relatos como *El informante, Los idiotas,* el grotesco *Mi familia,* etcétera. A la labor escrita siguió en algunas oportunidades la de dirección de la obra. «A partir de cierto momento, digamos 1996, casi toda mi escritura de ficción se me presenta como movimiento en escena... Adaptar un relato significó para mí, aún significa, el descubrimiento de que la narración en prosa, cualquier narración elemental, tiene una enorme cantidad y variedad de niveles...», ha afirmado a modo de explicación. (59)

El resto lo constituyen obras breves con destino a representaciones de teatro experimental: monólogos asfixiantes, obsesivos, o diálogos insidiosos, con parlamentos mínimos que vuelven una y otra vez a las mismas ideas, que retuercen el lenguaje para escarbar y revolver sin piedad todas las variantes de un conflicto. El «teatro dentro del teatro» o el doble polifuncional y proteico, el disfraz o la travestización, el humor negro y la historia irónica y desconcertante, son las estrategias más visibles de sus puestas en escena. Su propósito es cuestionar, vulnerar la lógica racional apoyándose en lo paradójico o en lo absurdo a la manera de Ionesco, como sucede en *No sé para qué estamos aquí,* o de neutralizar una conciencia culpable intentando apropiarse del discurso del otro como en *Retrato de pareja,* ambos sus trabajos más originales en el género. En esta labor Carlos Liscano ha obtenido una notable proyección internacional, con obras representadas en Noruega, Francia, Italia, Suecia y España y traducidas al francés, italiano y catalán.

Hiber Conteris, el *bricoleur*

Cuando en 1977 Hiber Conteris arribó al Penal de Libertad tenía en su haber tres novelas (*Cono sur,* 1963; *Virginia en flashback,* 1966 y *El nadador,* 1968), una exitosa obra de teatro (*El asesinato de Malcom X,* 1968) una nutrida actividad periodística, estudios en Montevideo, Buenos Aires y en París con Lucien Goldman, Roland Barthes y Maurice Duverger, profesorado en la Universidad de la República y en los Estados Unidos. Lector y escritor voraz, elaboró en la cárcel la primera redacción de un gran número de novelas, cuentos y obras de teatro, muchas aún inéditas. «Escribir era la única estrategia posible de sobrevivencia en la prisión», afirmó alguna vez, consciente de que en la cárcel escribir era un fenómeno plural, accesible a todos los presos, desde la simple carta familiar al poema, la canción o la prosa de ficción.

Para Conteris, como para Liscano y Estefanell, la tarea de escribir tomaría la forma de testimonio muchos años después cuando, con *Oscura memoria del sur,* rescate sus novelas iniciales para sumarles su «historia carcelaria». En la cárcel, «la única literatura posible de escribir era la de evasión, donde la fantasía y la imaginación obraban como sucedáneos de la vida real», me dijo en 1998. (5)

Con la misma claridad para definir sus metas, insistiría en una práctica literaria que ya tenía como antecedente *El asesinato de Malcom X* y que había asimilado en sus estudios en París: el *bricolage*.

> La literatura es un *bricolage,* como dice Lévi-Strauss. El escritor tiene que resignarse a ser un simple *bricoleur,* un artesano hábil. Tiene que echar mano a todo lo que hay por ahí, bloques, fragmentos, piezas, restos ya usados, desechos, residuos... eso es, una literatura residual... el arte y la literatura de hoy, de esta sociedad de desechos y desperdicios, no puede ser otra cosa que un arte y una literatura de despojos...

Las afirmaciones —puestas en boca del personaje Kafka en la novela *Round Trip (Viaje regresivo)*— insertan sus textos en el centro de una de las corrientes literarias más influyentes de la década de los sesenta, conectándolo con las doctrinas de la Escuela de Frankfurt (Theodor Adorno, Walter Benjamin, etcétera) y el *pop art* iniciado por Andy Warhol. Esa capacidad del *bricolage* de devorarlo todo, de fagocitar tanto mitos griegos y toponimias occidentales como cultura cinéfila e iconos del mundo del consumo, ensancha potencialmente el concepto mismo de lo que se entiende y acepta como literatura. Así, narrativas hasta hace poco consideradas de segundo orden o subgéneros, como era el caso de la novela policial, aparecieron en su mira siguiendo los pasos de otro *bricoleur*: Raymond Chandler.

Hacia 1983 la narrativa policial era aún un género casi inexistente en la literatura uruguaya. Si bien hoy su creación se ha tornado más frecuente, su comienzo y desarrollo fueron azarosos. Si producirla era un desprestigio, publicarlas era imposible porque no había editoriales que las aceptaran. Afloraban para ello numerosos prejuicios en torno a su estatuto que llevaron a que el

reconocimiento de sus valores significara un lentísimo proceso. Esto era así aun décadas después de que en Argentina apareciera la prestigiosa colección Séptimo Círculo, dirigida por Jorge Luis Borges.

Si bien puede atribuírsele alguna intención cercana a esta narrativa a Horacio Quiroga o a Justino Zavala Muniz, lo cierto es que hasta la década de los ochenta su único representante en Uruguay fue Carlos María Federici, al que la crítica especializada etiquetó como un *outsider*.

La veta paródica parece haber precedido la novela policial en Uruguay. Así lo demostró, en plena dictadura, Mario Levrero con *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975). Se le sumó al año siguiente Roberto Larrea (Malacoda) con la publicación de «El arte de escribir un thriller».* La «epístola» de Malacoda, observada hoy en retrospectiva, llamaba ya la atención sobre una carencia y marcaba la madurez de condiciones para el desarrollo del género, algo que se verificaría en esa cárcel donde convivieron Larrea y Conteris.**

A la salida de la dictadura, a partir de 1985, se fue configurando finalmente un desarrollo de la narrativa policial que atrajo a escritores como Milton Fornaro, Juan Grompone, Mario Delgado Aparaín, Carlos Rehermann, Renzo Rosello, Omar Prego, Henry Trujillo y, más cercanamente, Miguel Motta y Ricardo Scagliola. «Podemos arriesgar que la novela negra fue "aceptada" porque actuó como complemento o remedo de la recortada mentalidad testimonial; y, como tal, contuvo un "mensaje" que irrumpió con la denuncia, la descripción sórdida, la creación de una nueva urbe literaria», opinó Oscar Brando en 1997. (17)

Sin embargo, mucho antes de que el Ministerio de Educación y Cultura otorgara, de manera compartida, el primer premio de narrativa édita (1990) a dos novelas policiales, *Asesinato en el Hotel de Baños,* de Juan Grompone, y *Último domicilio conocido,* de Omar Prego, y aun antes de que Horacio García Verzi, desde su editorial Graffiti procurara impulsar el género organizando el certamen Dashiell Hammett 1992, Hiber Conteris, recluido en el Penal de Libertad, leyendo a fondo «la poesía de la violencia» de Chandler y apelando a su capacidad de *bricoleur*, escribió una de las obras inaugurales del relato policial moderno en la narrativa uruguaya: *10% de tu vida.* Publicada por primera vez en 1986 en España, traducida al inglés, francés, alemán, italiano y japonés, fue editada tardíamente en nuestro medio en 1994. Durante su reclusión, junto a esta novela-homenaje a Raymond Chandler y Philipe Marlowe, Conteris escribió además, de manera concomitante con el tema, el relato «En el límite», luego incluido en *La cifra anónima* (1988) y dos pequeñas obras de teatro.

> *10%* surge de una apuesta que hicimos dentro del Penal con el poeta Miguel Ángel Olivera, con quien tuve el privilegio de compartir la celda durante un año. Él era un fanático de la novela policial, así que hablábamos mucho. En un momento él me dice que escribir una novela policial tenía que ser muy

* Véase el capítulo 11: Los «nuevos».

** Ambos autores se conocieron en el cuartel del 4° de Caballería. En el Penal de Libertad estuvieron en distintos pisos. (Testimonio de Hiber Conteris al autor.)

distinto a escribir una novela cualquiera. Yo sostuve que era una cuestión de propósito. Así que hicimos una apuesta y empecé a trabajar con Chandler y su criatura que es Marlowe,

confesó Conteris hacia 1998. (90) No se trató solo de la creación de una novela que se abastecía de un conocimiento erudito de la obra de Chandler.* El capítulo 2 y otros pasajes de la obra, que transcriben a manera de un diálogo entre escritores lo que bien pudo haber sido un ensayo sobre el tema, revela una clara conciencia de las características del género a partir de la obra de su fundador, Edgar Allan Poe, su ubicación primigenia en ambientes aristocráticos y su posterior reinstalación en el sub-mundo del hampa y en las clases más bajas a partir de Dashiell Hammet, una discusión sobre su preceptiva, su aceptación por el público y por el cine y sus vínculos con la tragedia griega.

Conteris trabaja su obra como el propio Chandler hubiera querido: «una novela hecha con retazos y sobras de la obra que fui dejando atrás; coser todo de la misma manera que hacen los indígenas con sus mantas, una especie de "*patchwork*"...» o una crestomatía; una gran colcha de remiendos, hablando en buen romance. Ya hemos mencionado la deuda con la biblioteca del Penal de Libertad que implicó su confección.

Ambientada a mediados de los años cincuenta, el sesgo político, inevitable en todas las narraciones de este autor, relaciona el crimen en Los Ángeles de un agente literario, intermediario entre los guionistas cinematográficos y la gran industria de Hollywood, con la acción implacable y descarnada del macartismo.

El autor insistiría en este tipo de narrativa con «En el límite», relato que se sitúa a lo largo de las autopistas del sur de Francia. Los personajes, dos ex guerrilleros latinoamericanos, en su decadencia moral, continúan adelante con ciertas prácticas que, escindidas de sus fines sociales y del contexto que las justificaba, se convierten en verdaderos actos delictivos. La peripecia de ambos resulta una suerte de recreación antiheroica del mito de Cástor y Pólux y llegará a su fin cuando el exceso de triunfalismo los haga sucumbir ante un enemigo más poderoso.

De este modo, la más reciente novela policial uruguaya nace, fuerza es reconocerlo, en geografías distantes, en un tiempo no contemporáneo y elaborada como una prolongación de la «novela negra» norteamericana. Fue, sin embargo, un impulso inicial, un mojón lo suficientemente sólido como para que, hacia comienzos de los noventa, un número importante de autores supiera contextualizarla a los andariveles de nuestra realidad social, afirmando definitivamente su presencia en nuestra literatura.

El sesgo político caracteriza de manera hegemónica a los cuentos de *La cifra anónima*. Así, el relato que da título a la obra, se ubica en un Montevideo asfixiado por la represión dictatorial donde un hombre común sobrelleva su

* Véase el capítulo 4: «La biblioteca del Penal de Libertad (2)».

existencia combinando sus angustias diarias con una reducida militancia; del mismo modo, «Andante con moto» es la conmovedora historia de una confusión trágica que reúne a una joven militante de la guerrilla con un muchacho ávido de aventuras sentimentales.

Otro volumen de cuentos, *Información sobre la ruta 1* (1987), «alude a la situación geográfica del Penal de Libertad, que está muy próximo a la ruta que une Montevideo y Colonia, y es un testimonio de mi propio recorrido literario, estético y temático», afirmó Conteris a Mercedes Ramírez en el primer reportaje que se le realizara tras la prisión.* El cuento que da título a la obra y «Auto-stop», aunque situados en carreteras europeas, muestran en ambos casos premoniciones trágicas, proyecciones de deseos motivados por frustraciones, introspecciones que intentan explicar las circunstancias. Similar es el caso de «El desierto esférico», donde Landolt, el protagonista, ha perdido la memoria y es obligado a vivir en un fuerte, en una zona desértica. Una incursión mística le permitirá comprender que el pasado es un refugio pero también una obligación que esclaviza, que liberándose de él es posible empezar de nuevo, una segunda oportunidad, el comienzo de una «página en blanco» que, a la postre, puede resultar aún «más estéril y desoladora» a causa de «*el demonio de uno mismo*». La atmósfera de extrañeza en la que sucumben los personajes, los conflictos interiores, las trampas del tiempo y la ausencia de datos, parecen registrar en estos relatos, a cierto nivel de abstracción, más de una experiencia carcelaria.

El esquema del viaje, aplicable también al relato «En el límite», alcanza su punto más alto en la novela *Round Trip (Viaje regresivo)* (1998), dejando en evidencia la influencia de la narrativa «beatnik» y en especial de su promotor, Jack Kerouac.**

> Aunque la anécdota es totalmente ficticia, ese viaje alguna vez fue real —en auto desde Ginebra a Atenas y luego acompañado de tres jóvenes hasta Estambul— y significó un contacto tardío con la cultura “hippie” que me tomó a la edad aproximada del narrador, a los cuarenta y tantos, cuando vos ya has perdido ese tren si es que alguna vez pensaste subir a él. Percibí entonces la distancia generacional y las cosas que ya, por una ley inevitable de la vida, tenés que dejar atrás. (5)

El viaje —evasión de la celda, movimiento continuo proyectado desde la quietud de un hombre encerrado— adquiere en la obra múltiples dimensiones: en la geografía, en la historia y en el interior del individuo

El encuentro de culturas, siempre limitado, infructuoso, de «distancias irredimibles», reaparece en *El breve verano de Nefertiti* (1994). La irresistible atracción por lo femenino, otro tema recurrente en Conteris, connota en este

* En la oportunidad, Conteris consigna haber realizado en la cárcel dos volúmenes de cuentos y cuatro novelas. (97)

** Uno de los episodios de *Round Trip* se titula *On the road* en honor a la célebre novela de Kerouac.

caso adentrarse, de manera involuntaria para el protagonista, en el misterioso mundo del Haití de Duvalier, el poder del ritual vudú y los atavismos de la raza negra. Una vez más el personaje se verá envuelto en una situación de extrañamiento y alienación que lo conmociona y obliga a repensar su existencia. La cuestión política no está ausente y como en todas sus narraciones, el enemigo es tan poderoso como implacable, llámese los «tonton macoute» o mafia marsellesa («En el límite»), la represión uruguaya («La cifra anónima») o el macartismo en *10% de tu vida.*

El jazz,* el despliegue sibarítico, la detallada toponimia urbana, ambientan muchas de estos relatos, propios de un autor de inclinación claramente cosmopolita. La uniformidad de la narrativa de Hiber Conteris que, a partir de la resemantización de lo residual es capaz de internarse en la angustia existencial, la reflexión estética o las limitaciones de la cultura occidental, convierten a su obra en materia sólida, personal y claramente reconocible para el lector. En cierto modo, ocurre lo mismo con su teatro.

Haciendo uso de su experiencia y éxito en dramaturgia, Hiber Conteris escribió en la cárcel dos obras policiales que, de algún modo, acompañaron sus incursiones narrativas en el género. Son trabajos de oficio, divertimentos realizados con pericia, aunque logran superar el simple ejercicio de pasatiempo en la búsqueda de una realidad más compleja. Así, en *El intruso* (acto único, dos personajes), la clave de la obra se halla en la doble acepción del vocablo que la titula y en una conocida pintura de Gauguin: «¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Dónde vamos?». Entre lo insólito y lo absurdo, el tema de la angustia existencial entrelaza lo dramático con lo humorístico y va de lo puramente convencional a lo paradójico y metafísico.**

Finalmente, en 1998, el Teatro Circular, de Montevideo, puso en escena, con dirección de Dumas Lerena, *El cielo puede esperar,* adaptación de un cuento de C. B. Gilford cuya lectura había impactado a Conteris en el Penal de Libertad.

Hiber Conteris decidió reseñar su experiencia en la cárcel a través de una novela que a la vez *canibaliza* gran parte de su obra anterior. Se trata de un nuevo producto en su labor de *bricoleur,* de reciclaje de textos ya existentes, de «regurgitador de palabras». La obra en cuestión, *Oscura memoria del sur,* reescribe, con ligeras modificaciones, sus dos primeros textos narrativos*: Cono sur* y *Virginia en flashback*, confrontándolas con un trabajo original, su testimonio de la prisión, este último elaborado a la distancia de una década y media del acontecimiento. El palimpsesto, construido a través de pequeños fragmentos intercalados, sigue la trayectoria de tres personajes: Mariano Castell, que romperá con la tradición batllista de su familia y conocerá en Buenos Aires a núcleos de obreros peronistas que luchan en la clandestini-

* Conteris tuvo en el Penal de Libertad ocasión de mostrar su erudición en jazz a través de un programa que difundía esa música por la red de parlantes que rodeaban al celdario.

** *El intruso* fue representado en 1987 en Estados Unidos por el Fredric March Play Circle, de Madison, Wisconsin.

dad; Conrado Haberly, boliviano vinculado al gobierno de Paz Estensoro, que deberá autoexiliarse en Montevideo en los días previos al golpe de Estado del general Barrientos; y Juan Luis Saldívar, amigo que auxiliará al anterior. Jóvenes profesionales todos ellos, abogados, periodistas o diplomáticos, deberán sumar a sus intensas andanzas mundanas y sentimentales un naciente compromiso político que los redescubrirá a sí mismos, fruto de la conmoción de los años sesenta. Los tres se integrarán al movimiento tupamaro. Saldívar será el último en caer prisionero.

Relatado en clave autobiográfica, el puzle altera coordenadas cronológicas, mezcla espacios geográficos y enfrenta estilos distintos en un montaje de neto corte cinematográfico que deja en evidencia un continuo juego de espejos y simetrías que subrayan la unidad del texto. La deleitable morosidad con que se cuenta las trayectorias de Castell y de Haberly, articuladas al impulso de una evocación que aflora una y otra vez inspirándose en gestos sutiles o en detalles precisos de momentos íntimos, contrasta abruptamente con la cruda llaneza del relato de Saldívar.

Narrando en primera persona y en tiempo presente, abierto a una permanente creación de expectativas, Saldívar recorre los momentos más descollantes de su vía crucis: su detención a bordo de un avión listo para despegar; su pasaje por la tortura; la recurrencia a la literatura como salvación a tanta soledad. Será allí, en un calabozo del Cuarto de Caballería, que vendrá a su mente La Dolonía, un canto de *La Ilíada,* al que sentirá necesidad de rescribir y reinterpretar. De esa manera, la ficción irrumpe en un relato testimonial que, a su vez, está inserto en una estructura novelística; el complejo dispositivo crea una especie de laberinto textual que recupera, en el momento más necesario, la experiencia del *bricoleur.* Utilizando versos endecasílabos y rima asonante, en estrofas de cuatro versos, a sola memoria, el personaje reelabora el episodio homérico. Ha encontrado una ocupación que, de a poco, lo gana por entero. El tiempo repetido del encierro, la pequeñez del calabozo, la crueldad de los carceleros, pasan a un segundo plano. Saldívar llega a memorizar la suma de ciento sesenta y ocho estrofas. Ha vencido a la soledad y al vacío de las horas. Lo que reelabora no es testimonio directo de la circunstancia pero tampoco es pura evasión.

Hay temas de La Dolonía que, por un juego del inconsciente, subliman y actúan de catarsis a su sufrimiento. De pronto comprende que «el poema era una parábola, una involuntaria metáfora de la situación que había vivido yo en todo ese tiempo, una representación simbólica de las obsesiones que habían llenado mi mente desde que había ocurrido mi detención.»* Ya trasladado a otra parte del cuartel, su experiencia será otra:

* Hiber Conteris llegó al Penal de Libertad en 1978 y fue instalado en el primer piso, a distancia de pocas celdas de la que yo ocupaba. Al día siguiente a su llegada me tocó repartir el desayuno. Tuve así la oportunidad de conocerlo. Sobre la mesa de hormigón había una hoja de papel donde había escrito una inmensa columna de versos. Después supe que era su versión de La Dolonía.

> La forma de vida comunitaria que se estableció en los vagones equivalió a salir de la obstrucción del 'yo' absoluto, forzado por el aislamiento y la incomunicación, la ruptura de la singularidad extrema de ese 'yo', lindante con la enajenación y la locura, y la recuperación del 'nosotros', del ser social y el principio humanizante del que estuvimos privados…

Sabrá entonces combinar la imprescindible experiencia colectiva con el poder de la literatura, con el poder evocador de la lectura. Con esas dos características tan vitales, continuará su trayectoria en el Penal de Libertad hasta el día de la amnistía. En los últimos días el testimonio se une a la ficción y Saldívar podrá reencontrarse con Castell y Haverly, los tres, en realidad, distintos *alter egos* del autor. Principio y presente, en *Oscura memoria del sur* el periplo literario de Hiber Conteris queda encerrado en un círculo. Las viejas novelas pueden ser reinterpretadas y su obra actualizada hasta alcanzar una nueva dimensión que la convierte en una síntesis de su escritura y de su propia vida.

Iris Sclavo o la pasión de Tacuarembó

Iris (Tito) Sclavo Armán residió desde 1952 en Tacuarembó, su tierra de adopción. Inquieto, hiperactivo, con el correr de los años desarrolló allí múltiples actividades vinculadas a la cultura, el periodismo, el carnaval, la enseñanza, la labor científica y el deporte. Fue, como tantos, un producto auténtico de una ciudad que, desde mucho antes pero particularmente en esos años, alcanzaba una asombrosa dimensión cultural con un alto número de creadores.*

En sus años de cárcel, en el quinto piso del Penal de Libertad, tuvo a su cargo durante siete años un laboratorio químico —una rareza para este tipo de centros de reclusión— «instalado para atender las necesidades paraclínicas de un grupo de médicos también recluidos». Según Sclavo

> fue un laboratorio que se movió, además de las limitaciones de instalación, materiales, instrumentos, con todas aquellas que derivan de los criterios de Seguridad, esa gran soberana que tutelaba todas las normas… Por seguridad no pudimos usar ácidos. Por seguridad no podíamos tener alcohol metílico… Por seguridad no podíamos tener reloj…Y como había que saber el tiempo, el ingenio del preso creó un «reloj de agua» de una hora de duración graduado al minuto. (100)

Allí, en esa celda-laboratorio, en sus horas libres, Sclavo también se dedicó a la creación literaria. Allí fue donde nacieron sus primeros cuentos y más de una decena de poemas. Como le sucedió con la plástica, la literatura signi-

* Por esos años conviven en Tacuarembó poetas de la talla de Washington Benavides o Circe Maia, plásticos como Gustavo Alamón, músicos como Héctor Numa Moraes, etcétera.

ficó no solo una nueva actividad en su haber, sino el encuentro, aunque tardío, con una vocación.

Al igual que en sus poemas, sus dos primeros cuentos, «El día que murió Andreoli» y «Primer premio», trasuntan su brega denodada con la sintaxis, la búsqueda de un estilo y la experimentación con la que intentaba asimilar diversos recursos y estrategias.

En «El día que murió Andreoli» (publicado en la revista *Chasque* y en su primer libro, *Atravesando dianas,* 1991) la evocación se sitúa durante el insomnio en el barracón del cuartel donde dormían unos sesenta presos. El obligado silencio y la ausencia de sueño (tema recurrente en otros textos del autor), empujan al personaje narrador al «rescate del recuerdo». Andreoli, el moribundo, no es más que una excusa para detener la mirada en su compañero de sala de hospital, «el 26», y a través de este, en las costumbres de sus tíos. Las sugerencias, las asociaciones por donde transcurre el libre fluir de la conciencia, ordenan el texto. El toque de silencio tiene «una dulce reminiscencia gardeliana»; las ranas del arroyo que bordea al cuartel le traen a la memoria versos de Julio Herrera y Reissig: la «gangosa balada de la marimba»; el pensamiento busca entretanto los seres queridos, pero lo hace de manera zigzagueante, sigilosa, como caballo de ajedrez que cae por sorpresa en cualquier casillero de la memoria.

Por su parte, «Primer premio» (publicado en *La narrativa de los presos políticos* y posteriormente en *Atravesando dianas),* es una factura de influencia cortazariana, donde lo inexplicable rodea la convalecencia de Soria, el protagonista, y el destino de su mejor fotografía. El personaje narrador apela al mayor ingenio posible para contarle la historia a otro y juntos terminan arribando a un misterio mayor.

Tanto «La muerte de Andreoli» como «Primer premio» son fieles expresiones del escritor de provincia que Sclavo ha elegido ser como fiel reflejo de lo que ha sido su vida pueblerina. Todo conduce a esta afirmación: el contexto de sus narraciones, con individuos típicos de ciudades del interior, los lugares de reunión, «la rutina dominguera» que menciona en más de una historia, la comunicación directa, la cercanía que es posible entrever en los personajes; el estilo calmo, sosegado, atento al menor gesto, proclive a perderse intencionalmente, una y otra vez, en meandros evocativos; finalmente, el uso reiterado de la primera persona, la recreación de la historia presentada como fruto de la experiencia personal. Para confirmarlo, basta recorrer la mayoría de sus cuentos, congregados en tres colecciones: la ya citada *Atravesando dianas* (1991), *Veinte relatos de amor* (1994) y *Sable, Biblia & Calefón* (2000) y sus dos novelas.

En la primera de estas últimas, *Carlos Gardel esquina Tacuarembó* (1993), Charles Romuald, el legendario hermano de Gardel, llega hasta Tacuarembó buscando saldar una deuda con su identidad y desemboca en el lugar ideal para vivir, el sitio propio donde es posible acceder a la plenitud y al amor. Allí descubrirá por sí mismo que Gardel y Tacuarembó son una sola cosa, que el gran cantante se halla vivo en el espíritu de sus pobladores. El estilo coloquial (el narrador se identifica con un peluquero, siempre al tanto de cuanto suce-

de) da paso a un muestrario exhaustivo de cultura popular donde afloran letras de tangos y de murgas, graffitis callejeros, dichos y testimonios de la tradición oral, lo que no impide la presencia de temas universales: el doble, la búsqueda de la identidad, el retorno al origen.

El mismo sabor de crónica de pequeña ciudad, de paraíso íntimo nacido del aislamiento y la lejanía y robustecido por las creencias populares, reaparece en *Cenizas de sueños* (1998), donde un manuscrito que inequívocamente ha sido de Juan Carlos Onetti intensifica en el protagonista, Isidro Solari, su pasión de escribir. Una carta, un conjunto de fotos, le brindarán la historia. Escribirá sobre una vieja casona y los secretos de quienes habitaron en ella. En ese espacio privilegiado se enfrentarán una mujer cuyo insólito oficio es el de soñar por encargo, a pedido de terceros, y otros dos poderosos: el farmacéutico y el médico del pueblo, conformando un triángulo de intereses comunes y tensiones soterradas.

En todos los casos, tanto en sus cuentos como en sus novelas, está presente el autor que conoce profundamente su medio, que disfruta al narrar las historias reales que más lo han impactado, que siempre se refugia en su experiencia del pago entrañable para observar el mundo e intentar explicarlo.

Muy distinto es como interpreta la obra de Sclavo la uruguaya residente en Atlanta (Estados Unidos), Gloria Da Cunha-Giabbai.* A propósito de varios cuentos realizados en la cárcel, Da Cunha propone una lectura de todos ellos a partir de una cómoda teoría prefabricada denominada «del espejo fracturado». En su criterio de trabajo, todas las narraciones que estudia, por el solo hecho de haber surgido en la cárcel, se comportan como un molde, una producción en serie donde lo que puede ser válido para uno lo es indefectiblemente para las demás. Según la «teoría del espejo fracturado», las palabras enmascaran el verdadero mensaje de la historia, «revelan el deseo de explicar las razones de su lucha» y los juicios le sirven para «contrarrestar la imagen de fracaso, de esfuerzo inútil, implícito en la derrota de la cárcel y el triunfo de la dictadura». De acuerdo a ella, en el cuento «Primer premio», la enfermedad de Soria es la representación simbólica de la enfermedad social «que padecía un sector de la población uruguaya desde décadas atrás y a la cual no se le encontraba una solución satisfactoria» en tanto que el fracaso de la foto y la muerte de una de las fotografiadas (Da Cunha-Giabbai afirma que mueren todas, en lo que sería un error de comprensión) simbolizaría «la desaparición de la coyuntura histórica que mostró como posible la realización de un ideal». Necesariamente había que alcanzar esas conclusiones, de modo que se retuerce la historia, se la parcializa, se la descontextualiza y se la interpreta de manera antojadiza para hacerla coincidir con los postulados de una hipótesis, de un esquema que ya existía antes de la lectura del texto. Con este criterio se ve innecesario o, peor aún, se es incapaz de efectuar todo libre análisis, negándose el texto en su más profunda esencia. Es más, recurrir a este tipo de abordaje sobre la base

* La autora analiza allí los cuentos «Manhattan tango», de Hiber Conteris, «Primer premio», de Iris Sclavo y «Lo que queda», de Alfredo Alzugarat. (33)

de conceptualizaciones seudo freudianas que solo llevan a ver lo que se quiere ver y no a lo que es, demuestra una imposibilidad, sensible e ideológica, de situarse en el terreno del autor, en lo que era y no era posible en el medio en que debió escribir. En síntesis, el trabajo de Da Cunha es un notable modelo de cómo no se debe proceder en materia de crítica literaria.

La virtud de Sclavo, como la de tantos otros creadores en la cárcel, fue la de mantener su identidad, la de crear de acuerdo a lo que era. En ese sentido, como se dijo más arriba, se trata simple y honrosamente de un escritor que responde en su práctica narrativa al estilo de vida que él ha creído mejor, que apuesta a lo popular sin olvidar lo culto y que postula una prosa sencilla para un público amplio.

En «Las cuarenta», un cuento seleccionado para integrar la antología *Cuentos de boliche* (1996) y posteriormente publicado en *Sable, Biblia & Calefón,* un ex militar dueño de un centro nocturno, a instancias de su amante, recibe a un guitarrista cantor. Pronto se verifica un viejo conocimiento de ambos, veinte años atrás, en el Penal de Libertad, uno como oficial del ejército y el otro como preso. El reencuentro entre ambos hombres invita al balance, a la revisión. El tema de la cárcel se instala definitivamente en el micromundo de la ciudad del interior y mantiene su plena vigencia.

Con *Sobre fugas y permanencias* (1997) y *Haykutankas* (2003) ha continuado su escritura poética, la que había inaugurado con su participación en *La expresión poética de los presos políticos.* En ambas obras lo popular se une a la pasión por lo breve: las coplas de origen español, los haykus y las tankas japonesas. La memoria y el olvido, los sueños, el paso del tiempo, la soledad, la ausencia, el amor, la muerte, son algunos de los tópicos que lo inspiran. No solo inserta con fluidez la vertiente popular en estos pequeños poemas sino que, con mayor audacia, no vacila en combinar el prestigio de una antiquísima tradición con ritmos y estilos de esencia rioplatense. Hay haykus de aire tanguero dedicados a Malena y una insólita sección de haykus que «se van de murga», hay los que recurren al lunfardo y los que parodian canciones infantiles. «Cansa la reja/ también el muro cansa./ Vivir no cansa», afirma en uno de ellos, conjurando la cárcel, insistiendo en la vida.

Ángel Turudí Cawen: el juego del solitario

Del que pasa y queda, poemario que Turudí publicara en Durazno en 1998, recoge una selección de sus creaciones escritas en la cárcel. «Soy un solitario» se define en uno de sus poemas, un solitario que encuentra un juego «en ver cómo se va el tiempo/ en el humo/ de un cigarro» guiado «por un deseo atroz/ de caminar/ de modelar/ de reír./ Al saber que siempre/ algo crece y queda». Desde esta iniciación en la soledad, sus odas —largamente trabajadas en un intento de ajustarlas al molde clásico y siguiendo efectos rítmicos y sonoros— hallan su mejor inspiración en la llegada de la noche, en la luz de las estrellas, en la fosforescencia sideral, en la fascinación de un cosmos que le roba insomnios y madrugadas en su deseo frustrado de acariciar plenilunios a través

de las rejas. El mar, algún esbozo de ciudades y veladas o mínimas referencias a la cárcel, completan la geografía de estos poemas. La mujer, el amor, un sutil erotismo en comunión con la naturaleza hasta confundirse con el esplendor de la noche, constituyen sus otras fuentes de inspiración. Resulta notable la emoción contenida en sus versos, la sensualidad inquieta y plena de interrogaciones, una abstracción que lo sumerge en «sendas de aserrín», en «ensueños de salvias y de cereales», en el espacio infinito de recuerdos o de ecos de paisajes interiorizados que acuden a su imaginación.

El tema de la mujer, la sensualidad, la veta erótica serán profundizadas, en tiempos más próximos, en *Esas vigilias* (2005), en versos que el paso del tiempo ha transformado radicalmente en breves instantáneas: «Si decides quedarte/ aquí está la lumbre y la cazuela,/ el agua y el mantel de lino./ Aquí están mi lecho y mi abrazo/ si decides quedarte/ –cierra la puerta detrás de ti».

Turudí se inició como narrador en 1995 con la colección de relatos *Calle última.* La temática de Julio César Puppo, o aún mejor la de Espínola en *Sombras sobre la tierra,* resurge remozada en estas historias de prostíbulos y prostitutas de una ciudad del interior, San Pedro, centro espacial que refuerza la unidad del texto. El autor explora el drama de los seres que pueblan ese mundo marginado con una mirada unas veces tierna y piadosa, en otras comprensiva o aun reivindicativa. En el primero de esos relatos, «Tiempos difíciles», la historia de Zenón y del *night club* «Il Arcobaleno» se redondea en una grotesca parodia de la dictadura tal como pudo haberse vivido en una capital del interior del país. Un paréntesis en el libro lo constituye «Con Heródoto», que cuenta el último día de prisión:

> Llegó el momento en que trabajosamente, de zapatos, camisa y pantalón, fui invitado a pasar a la sala de espera. Por primera vez en mucho tiempo veía a alguien de mi familia sin cristales de por medio. Por primera vez el abrazo podía durar más de los treinta segundos reglamentarios.

Marcelo Estefanell: el retorno de Don Quijote

En *La narrativa de los presos políticos,* Estefanell publicó el cuento «Jugando», una fantasía de la niñez. Era uno de los pocos cuentos que le quedaban de los muchos que le habían requisado. Su vinculación con la literatura era, sin embargo, de un poder indisoluble, entre otras cosas porque —incansable lector— en la cárcel contrajo el vicio de leer el *Quijote* para toda la vida. (38) Esto tuvo sus consecuencias a lo largo de las décadas pues, como es sabido, la inmortal novela no solo puede crear adicción de lectura sino también invitación a escribir.

Los intentos de apropiarse del célebre personaje de Cervantes tienen como punto de partida la publicación en 1614 de un *Segundo tomo de las aventuras del ingenioso hidalgo...,* compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas. El hecho no era desconocido para la época: lo mismo le había sucedido a Mateo Alemán con su *Guzmán de Alfarache.*

Más allá del dolo se suponía la existencia de un patrimonio artístico común que cualquiera podía usufructuar. El sentido hostil de la nueva obra, su grosera manipulación del protagonista, los insultos a Cervantes y el ocultamiento del autor bajo seudónimo motivaron, sin embargo, una inmediata reacción. Conocido desde entonces como *El Quijote falso*, tras aludirlo en numerosos episodios de su segunda parte, Cervantes, por boca de Cide Hamete Benengeli, advirtió: «Para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir...». El aserto fue respetado por lo menos hasta fines del siglo XIX cuando el ensayista ecuatoriano Juan de Montalvo escribió *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.* Sin ignorar estos riesgos, Marcelo Estefanell escribe *El retorno de Don Quijote, caballero de los Galgos* (2004) con el sano deseo de provocar, una vez más, la relectura de la obra cervantina. Ese es su principal anhelo. De lograrlo sabrá «que es posible tocar el cielo con las manos», dice. Este objetivo legitima su empresa.

A caballo del éxito de *Don Quijote a la cancha,* nominado para el Premio Bartolomé Hidalgo 2004 Categoría Revelación, un febril rapto imaginativo llevó a Estefanell a dar un paso aún más audaz que lo llevaría del comentario del *Quijote* a su reescritura. Los nuevos manuscritos sobre las andanzas de don Quijote y su célebre escudero provienen esta vez de un tal Josep Martorell, historiador descendiente de Joanot Martorell, autor de *Tirant lo Blanc.* Acompañados esta vez por dos galgos, los personajes nuevamente elegirán como primer destino el Toboso. Allí se encontrarán con una Aldonza Lorenzo casada, con hijos y un marido colérico a causa de los derrotados que han llegado hasta allí para ponerse a disposición «de lo que haya menester». El chasco no impedirá, sin embargo, un rendido agradecimiento de la mujer por su conversión en Dulcinea. Tan auspicioso comienzo se reafirmará con el victorioso enfrentamiento al Caballero del Lucero —un joven portugués que de tanto leer la obra de Cervantes había resuelto imitar a don Quijote— y en el encuentro con Bernal Díaz del Castillo, el longevo soldado de Cortés autor de *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España.*

Los dos personajes harán un alto en la venta de Juan Palomeque el Zurdo donde, además del ventero y Maritornes, los esperan el cura, el barbero, el bachiller Sansón Carrasco, los duques y otros personajes cervantinos. Es hasta allí donde llega el autor de *Don Quijote a la cancha,* acompañado de un lector desconocido, para hacer entrega al ilustre manchego del segundo tomo de sus aventuras, el impreso en 1615. La fantástica aparición no asombra al hidalgo: si en la cueva de Montesinos pudo toparse con guerreros del pasado nada impide ahora que reciba a dos seres provenientes del futuro. Cubierto de gloria, sabiendo de su eterna fama como personaje literario, el caballero de la Triste Figura llegará a Toledo donde deberá luchar, en choque portentoso, con otro doble suyo, el don Quijote de Fernández de Avellaneda. Un Quijote epifánico, al que todos le tributan homenaje, halla de este modo una oportunidad que sin duda Cervantes hubiera aprobado.

La fidelidad al Quijote original juega también un papel decisivo en lo que atañe a la convergencia de géneros narrativos. El discurso hiperbólico de Josep Martorell, tanto o más que el de Cide Hamete, imprime un ambiente de fábula

o de cuento de hadas al duelo con el Caballero del Lucero: todos los animales del bosque asisten a la lid. Los siguientes desafíos irán aún más lejos y convocarán a todas las divinidades, no solo las homéricas, sino incluso nórdicas y hasta egipcias. Ese público de ribetes cósmicos y mitológicos, que honra al espectáculo, no desdeña un extremo de humildad en los dos galgos que testimonian los momentos culminantes y en el hidalgo ciego, una suerte de pícaro, que los escucha atentamente.

Pero es en el sistema autoral donde se afirma la estrategia lúdica del texto. Su complejidad polifónica no es menor que en Cervantes. El deterioro de los manuscritos del exaltado cronista catalán fragmenta la historia, permite variados comentarios y sugerencias del traductor intermediario y filtra, en última instancia, el relato del narrador padrastro o segundo autor. Los tres encarnan perspectivas diferentes de los mismos hechos, algo así como distintos naipes que se ofrecen a elección del lector.

El indoblegable espíritu justiciero de don Quijote, como es sabido, no solo trascendió en el tiempo sino que fue mucho más allá de su terruño natal. Marcelo Estefanell, de patronímico catalán, prefirió un cronista de esa región de España para su relato. La ocurrencia no es impertinente si se piensa que en su tercera salida el ilustre caballero tuvo por destino final a Barcelona. La pretensión universalista suma ahora, con razón, a la lejana América, un territorio plagado de exóticas novedades para los españoles del siglo XVII. El coloquio con Bernal Díaz del Castillo aporta al relato el sabor arcaico de las crónicas de Indias. El conquistador español representa también el límite a tanta audacia imaginativa. En el cuarto capítulo, Bernal Díaz invita a don Quijote a «seguirlo hasta Guatemala y Yucatán para practicar juntos la caballería andante en el Nuevo Mundo». El manchego se excusará, no sin cierta pena, por la lejanía de su amada Dulcinea. No hay princesas en América que inspiren al caballero.

Planteado en solo siete capítulos, al modo de una novela ejemplar cervantina, este don Quijote renovado no es un dechado de sabiduría. No es capaz de ditirámbicos discursos como el de la edad de oro ni de proveer consejos para gobernar una ínsula. Tampoco será engañado por los Duques ni perseguido de curas y barberos ni objeto de mofa alguna. Con él la caballería andante se impone y triunfa: es esta su mayor virtud y su mayor transgresión.

Finalmente, en 2007, en *El hombre numerado*, Estefanell decidió testimoniar su experiencia carcelaria, vivida en su mayor parte en las celdas solitarias del 2° B del Penal de Libertad. Esa soledad física, nunca existencial, se sabe transmitir en un mínimo de detalles y es uno de los logros de la obra. La mayor novedad, sin embargo, la constituye un indisimulado placer de contar que desdramatiza y a la vez acerca los hechos al lector.

8. Literatura para niños

Ariel Poloni, Mauricio Rosencof, Elbio Ferrario, Walter de León, Ademar Alves, Eleuterio Fernández Huidobro

Hay una cosa que acá no hay, papá. Niños. No hay niños. No se puede vivir en un mundo sin niños. Y mi mundo, Viejo, no tiene niños. Así que cuando me llevan al escusado trato de traerme alguno... si se da, recorto un cachito (de diario) con niño. Tengo dos. No son muchos, ya ves. Tengo dos. Varoncitos. Los guardo en el zapato. Andan conmigo, uno dos tres media vuelta, y los llevo a todos lados...

Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron*

La cárcel era un mundo sin niños. Menos aun que en el caso de los adultos, las visitas de estos apenas eran una vez al mes. Sí hubo niños en Punta de Rieles, durante el período de la lactancia o en los primeros meses de vida, pero esta excepción no invalida el aserto de Rosencof. Los reglamentos de las cárceles de la dictadura excluyeron a los niños, no los tuvieron en cuenta o apostaron a separarlos y distanciarlos de sus padres. Significó otra manera de destruir, una de las más eficaces. Destrucción para el adulto preso y a la vez poderosa agresión al niño. El propio Rosencof, en *Piedritas bajo la almohada,* cuenta el impacto que significó para su hija pequeña ver llegar a su padre a una visita en un cuartel, «con las manos atadas como patas de gallina y la cabeza sepultada en una bolsa».

La represión en las calles, la separación de los seres queridos, el exilio, la prisión del padre, o del padre y la madre en muchos casos, la visita mensual a la cárcel de solo una hora de duración, fueron golpes traumáticos gravísimos, de secuelas imprevisibles.

> A diferencia de los adultos, el niño y la niña no poseen el lenguaje ni la capacidad de pensamiento abstracto que les permita entender la catástrofe represiva. Entonces su universo es invadido de preguntas, de dudas, de confusión. No hay certeza de nada y las explicaciones de los adultos «no cierran». Frente a esto el niño o la niña se pueden inundar de sospechas y minar su autoestima, o refugiarse en la fantasía, o defenderse agresivamente y hacer rupturas con los seres queridos... Lo inexplicable irrumpió en la vida de estos niños y niñas, y lo que era coherente en el mundo estalló en mil pedazos; su identidad, sus objetos afectivos y su mundo relacional. Muchos pudieron sobrevivir a ello, dando muestras de resiliencia, superando y fortaleciéndose a pesar de la debacle, otros quedaron con magullones,

crecieron a los tropezones, algunos quedaron con heridas y marcas definitivas.

Con estas palabras, Gianella Peroni introduce el tomo de *Memorias para armar - dos. ¿quién se portó mal?,* muestra de testimonios de mujeres dedicada en su casi totalidad a la problemática de los niños durante la dictadura. (86)

Era un sufrimiento por partida doble. Pesadilla siniestra e incomprensible para el niño. Angustia e impotencia para los padres y madres, apenas disimulada en las visitas a la cárcel, menos contenida al momento de la despedida, desesperante en las horas siguientes en la soledad de la celda. También de ambos lados, ese dolor generó frutos amargos y maravillosas recompensas de ternura.*

El primer libro para niños escrito en prisión y publicado poco después, fue *El país de los colores. El país del amor,* de Ariel Poloni Dabalá: verdadero objeto de arte por sus esmeradas ilustraciones y por el carácter ejemplar de su contenido, por su homenaje al heroísmo y a la generosidad que lleva a que «todos los que se sacrifican por hacer conocer al País del Amor, no mueren, van a vivir para siempre al País de los Colores». Lamentablemente, su difusión fue muy escasa.**

Manifestación literaria del intercambio que se generaba entre padre e hijo es también el relato «Mi planeta de color naranja» del libro *Piedritas bajo la almohada* (2002), de Mauricio Rosencof. Los cuentos inventados por el padre y escritos en sus cartas provocan en el niño un mundo de fantasía y la escritura de un diario íntimo. Los sueños de uno alimentan los del otro, la escritura de uno engendra la del niño. Los protagonistas de los cuentos del padre —el Viejito Muy Flaco, los Caballitos de Mar, los Barquitos de Papel, el color naranja— pasan a formar parte de inmediato de un planeta exclusivo, soñado por el niño. La fantasía genera una dialéctica donde ambos se enriquecen afectivamente. El padre encuentra una manera de ser útil a su hijo. El hijo, que antes lloraba, ahora siente orgullo de su padre.

En «Piedritas bajo la almohada» un preso inventa cuentos en la soledad de su calabozo. La cárcel es presentada como un mundo de hielo al que se opone el fuego de la invención, generador de cuentos. En el relato, el preso inventa una niña que tiene el poder mágico de materializar sus sueños. Si sueña con un cervatillo, pronto habrá un cervatillo junto a ella. El binomio sueño-realidad, el sueño como creador de mundos reales, de la única realidad posible, tema recurrente en toda la obra literaria de Rosencof, adquiere aquí características singulares. En sus novelas para adultos *El bataraz* o en *Las cartas que no llegaron,* aunque vital y por lo tanto imprescindible para los propósitos de sobrevivencia, el recurso no pasa de ser una autosugestión de eficaz valor espiritual. Aquí, en cambio, se crea un personaje, una niña, Inés, que es ca-

* Véase al respecto la nota de p. 78 en este libro.

** Véase el capítulo 5: «La creación literaria».

paz «realmente» de materializar lo soñado como Lito en la obra de teatro *Los caballos.* Para quien inventa los cuentos, la hija es el modelo para su protagonista, la invención es el producto de su deseo. La historia alterna la invención con la cruda realidad del calabozo. «Se sobrevive a cuento, a puro cuento...», dirá el autor.

Vehiculizada oralmente o a través de las cartas, producto de la necesidad más elemental y más difícil de satisfacer, la cárcel generó una literatura con destino al niño, en lo inmediato al hijo y por extensión a todos los niños. Fue la más emotiva de las literaturas carcelarias y, como todas, generó una serie de textos de valor incalculable.

El objetivo era alegrar al niño a pesar de todo, combatir el miedo y el dolor con la sonrisa, pasarle por arriba a la desesperanza con la fuerza de la alegría. *Canciones para alegrar a una niña* (1985), así titula Rosencof una colección de composiciones breves escritas en la cárcel.

El mejor ejemplo de narrativa para niños dentro de las pautas convencionales se encuentra en el relato épico *Vincha brava* (1987). Al mejor estilo de Horacio Quiroga en sus *Cuentos de la selva,* Rosencof opone los pájaros y otros animales de nuestros montes a la malevolencia de la Sombra, un cazador que cuenta con el apoyo de cuervos y de un perro cancerbero. Vincha brava, cacique entre los cardenales, proveniente del lejano Monte Impenetrable y destinado a descubrir para su tribu qué había Más Allá del Horizonte, será capturado, junto a otras muchas aves, para ser vendido por su canto. Un cardenal azul, Camundá, un niño cañero, Sapucay, y la heroica zorra Jacinta, pondrán entonces en acción un plan de fuga y con la ayuda de un tatú y un picapalo cavarán un túnel para liberar a los pájaros prisioneros. Una vez afuera, un ejército de pájaros armados de arcos con espinas de cardos cubrirá la retirada. La libertad tendrá, sin embargo, un precio muy alto.

La historia, metáfora de acciones guerrilleras y de deseos ocultos, posee un profundo contenido didáctico y ético donde se resaltan los valores de la solidaridad, la justicia y la igualdad social. Un admirable dominio de la adjetivación y de la expectativa logra que la progresión se mantenga siempre en alto. Una vez más, como en otras obras del autor, la utopía radicará en la lucha misma.

Finalmente, *Leyendas del Abuelo de la Tarde* (1990) reúne los cuentos para niños elaborados en prisión por Rosencof,* adaptados posteriormente a versión teatral por Graciela Escuder y Elbio Ferrario. Una continuación de esta obra es *Los trabajitos de Dios* (2001), donde el Abuelo de la Tarde reinventa el origen del mundo, del hombre y de la mujer desde una cosmología americanista.

En el teatro de Rosencof, la creación dirigida a un público infantil tenía por antecedente la obra *La calesita rebelde* (1964). Siguiendo ese rumbo, en 1986, más de veinte años después, el elenco del Teatro de la Gaviota representó *El gran bonete*, comedia en verso donde el buen Abuelo y un grupo de niños pobres deberán enfrentar la envidia y el afán de poder de Bonete quien, con la colaboración del Doctor Mongo, robará todos los juegos. La historia se vale de

* Algunos de estos cuentos serían luego incorporados a «Mi planeta de color naranja».

equívocos y confusiones y, como en lo mejor de su obra, se recurre al grotesco y a la murga.

La oposición ciudad/naturaleza se reitera en el relato *El monte* (1986), de Elbio Ferrario. La historia cuenta el deslumbramiento de Javier quien comprenderá que el mundo de donde proviene, la ciudad, es gris e hipócrita y en ella reina la ambición, la vanidad y la indiferencia. Por el contrario, el monte, que conocerá guiado por la pureza de Mebele, con sus humildes habitantes, los animales y los monteadores, es un mundo al que hay que defender «es la Patria. Los labradores son la Patria. El trabajo es la Patria. Donde haya monte, donde estén los pájaros y los amigos está la Patria. En todo acto de amor está la Patria.» La influencia de Quiroga es aquí más visible: el aspecto admonitorio y aun el discurso ideológico vinculan directamente con el cuento de aquel precisamente titulado «La Patria».

El carácter formativo de los cuentos de Ferrario se acentúa en «El sur» donde se intenta explicar una interpretación del mundo, de la sociedad capitalista y del imperialismo. Aquí, el monte, otra vez, es el territorio liberado donde se asienta la esperanza de cambiar las cosas.*

El didactismo de estos cuentos para niños encuentra una expresión extrema en *Las aventuras del Giuseppe y el Orejudo* (1987) de Walter de León. Si bien resulta acertada la transgresión de que el preceptor sea un burro presentado como el ser más inteligente, la acción resulta previsible, debilitada por el exceso de consejos en tanto la abundancia de explicaciones vuelve abstracto el relato.

Sugerir valores básicos a través del desarrollo de la historia, despertar la solidaridad del lector con las virtudes de determinados personajes, representa la estrategia narrativa más difícil de elaborar pero la más rica en resultados. Hugo Fontana, que recepcionó críticamente algunos de estos textos, (44) ha expresado que «la intencionalidad axiológica del autor supone el más grave riesgo» en este tipo de literatura, oponiendo el maniqueísmo bueno-malo, blanco-negro, evidente en *El Monte* y *Las aventuras de Giuseppe y el Orejudo,* a la más lúcida disposición de *Vincha brava*, del cual entiende que es de los pocos libros para niños en la narrativa uruguaya que elude la imposición de valores, comparándolo con *Saltoncito* de Francisco Espínola y *Perico* de Juan José Morosoli.

Distinto es también el enfoque que ofrece Ademar Alves quien, superando el realismo fotográfico de sus iniciales volúmenes de cuentos (*Realidades contadas, Sobreviviendo*), crea el personaje de *El gato pedagogo* (1988). La continuación de este último, *El rubio es un mago. Nuevas aventuras del gato pedagogo* (1994) vale por la unidad de su temática y por su incursión en un mundo cuasi-real que surge de la reflexión adulta sobre el mundo visto por un niño. El personaje en sí es un gato cualquiera, «un simple y común gato amarillo» que procede por instinto como cualquier otro ejemplar de estos felinos; son los niños e incluso «la madre» quienes encuentran en él toda clase de enseñanzas. Cuentos como «El héroe» o «El gato piloto» ofrecen un modo de mirar las cosas, una actitud positiva ante la vida («todos los mundos son lindos cuando nos esforzamos en

* «El sur» integra la antología *La narrativa de los presos políticos* (1988).

apreciarlos») que habla por los hechos mismos, sin necesidad de grandes explicaciones o edulcoraciones. Con razón ambos libros han sido incorporados como material de lectura en algunas escuelas y liceos públicos y privados.

Renglón aparte, por sus características y por su producción muy posterior, merece la magnífica novela de aventuras para adolescentes, *El ataque* (2003), de Eleuterio Fernández Huidobro. Los autos se vuelven contra sus dueños y se apoderan del mundo instalando una dictadura mundial, feroz y despiadada. Frankenstein se repite. La tecnología esclaviza al hombre. La catástrofe inicial sin embargo, no tiene el cometido, como en otros casos, de exhibir la degradación humana. Por el contrario, lo que se pone de relieve es la Resistencia, con mayúscula, que en la narración se inicia con un hombre herido, un niño, un perro y un cardenal llamado Esperanza. Se sucederán luego episodios marinos y subterráneos hasta que la Resistencia ocupe largamente el primer plano. Una vez más los animales son aliados del hombre y las más diversas especies colaboran en la empresa. Lejos de lo apocalíptico, el relato intenta destacar la capacidad de los seres vivos para superar los mayores peligros.

La literatura para niños nacida en la cárcel o de escritores que pasaron por la misma, adolece de las limitaciones del género para internarse en la denuncia. *Piedritas bajo la almohada* puede ser la excepción. En cambio, resulta ser la más proclive para exhibir —maniqueísmo o no— el mundo ideal y sus enemigos. Es el reino de la Utopía: la soñada en el mundo mágico del niño («Mi planeta de color naranja»), la organización de Resistencia como proyecto de la sociedad futura *(El monte, El ataque, Vincha Brava),* una avanzada sociedad socialista: «El País de los Orejudos» en *Las aventuras del Giusseppe y el Orejudo:*

> Todos trabajaban para ganar el pan diario de todos. Todos hacían algo para acelerar la marcha de la sociedad y el progreso y ayudar a los demás hermanitos a tener cada vez más una vida mejor. No había haraganes; ellos son tan buenos que se hubieran muerto de vergüenza antes que vivir del trabajo ajeno sin aportar su propio granito de arena a la montaña de la riqueza de todos. Todos trabajaban para todos.

Junto a la Utopía importa definir al Enemigo (los cazadores, la ciudad, las máquinas) y saber obrar ante él.

Hoy la literatura para niños intenta adquirir valor por sí misma desempolvándose de la función didáctica que le ha impuesto una tradición de siglos. Esta tendencia fue ignorada en la cárcel. Observando la evolución de otros géneros, el paso que hoy asume la literatura para niños puede resultar lógico y necesario pero en modo alguno puede ser excluyente. El didactismo en la cárcel fue imprescindible como método de exposición de ideas en todos los casos y en algunos, cuando los autores eran padres (Poloni, Rosencof), como complemento indispensable a la muy menguada labor educativa que podían ejercer con sus hijos. Evasión de la realidad a través de los deseos, la literatura para niños constituyó en la cárcel un rincón inexpugnable, el bastión de los sueños, el que nadie te podía arrebatar. Su producción se sospecha que fue abundante aunque muy poca haya sido publicada.

9. Entre el insilio y la reja

Nelson Marra, Gladys Castelvecchi, Clemente Padín, Richard Piñeyro, Roberto Meyer

Algunos escritores que pasaron por las cárceles de la dictadura ya habían iniciado su trayectoria o comenzaban a ser conocidos en el mundo de las letras. A más de Carlos María Gutiérrez se recuerda el caso de Jorge Musto* en tiempos del gobierno de Pacheco Areco y el de Lucio Muniz** en fecha próxima al golpe de 1973. Otros como Hiber Conteris y Miguel Ángel Olivera ya han sido tratados por su labor creadora en el interior de la cárcel, al igual que Mauricio Rosencof quien, en 1972, ya era conocido en el campo del teatro.

Particular mención merecen Nelson Marra, Gladys Castelvecchi y Clemente Padín quienes, habiendo pasado por la cárcel, desarrollaron buena parte de su producción durante el período dictatorial. En ese mismo período y a pesar de las limitaciones imperantes, se inició también la trayectoria literaria de Richard Piñeyro y de Roberto Meyer. En ellos se unifica la literatura carcelaria con la del insilio.

Nelson Marra y «El guardaespaldas»

«Que Quijano lea este cuento antes de publicarlo», le advirtió Juan Carlos Onetti a Jorge Ruffinelli, entonces responsable de las páginas literarias de *Marcha*, uno de los más importantes semanarios de América Latina. Por decisión unánime del jurado integrado por Onetti, Ruffinelli y Mercedes Rein, «El guardaespaldas», cuento de Nelson Marra, había resultado ganador, entre 380 relatos, en el concurso que anualmente convocaba el semanario. Por distintas razones la obra premiada demoró en ser publicada y también por distintas razones la advertencia de Onetti cayó en saco roto. El viernes 8 de febrero de 1974, el ejemplar 1671 de *Marcha,* con el cuento incluido, estaba en la calle. Un desesperado intento del autor de impedir su publicación había quedado atrás la noche del miércoles. Debió haber sido una corazonada fugaz o un soplo de pánico que a Nelson Marra le permitió avizorar la fatalidad que se cernía sobre él. Pero fue demasiado tarde.

* Jorge Musto (Montevideo, 1927), ya había publicado antes de su detención tres novelas: *Un largo silencio* (1965), *Noche de circo* (1966) y *La decisión* (1967, premio de editorial Zig-zag de Chile).

** Lucio Muniz (Treinta y Tres, 1939) había publicado con anterioridad al hecho sus poemarios *Piel y ceniza* (1964), *Todo el otoño* (1967), *Octubre* (1967) y *Hombre* (1971).

Al día siguiente, el director del semanario, Carlos Quijano, el secretario de redacción Hugo Alfaro, Nelson Marra, autor del cuento, y dos de los tres jurados que habían decidido premiarlo, Mercedes Rein y Juan Carlos Onetti, eran conducidos al Departamento de Investigaciones Nº 6 de la Jefatura de Policía de Montevideo. Un viaje a México y una rápida fuga a Buenos Aires habían salvado a Jorge Ruffinelli y al editor Gerardo Fernández.

Años después, Hugo Alfaro testimoniaría de manera exhaustiva los detalles íntimos de los sucesos en su libro *Por la vereda del sol* (1995). Allí cuenta que, tras pasar por Cárcel Central, todos (menos Rein y Marra) fueron trasladados al Cilindro Municipal, entonces lugar de detención masiva destinado fundamentalmente a sindicalistas. Desde allí, Onetti sería enviado al sanatorio Etchepare donde se encontraría con Mercedes Rein.*

Fueron liberados el 14 de mayo y el semanario, que había sido censurado, alcanzaría aún algunos números más hasta el 22 de noviembre de 1974, cuando el dictador Juan María Bordaberry ordenó su cierre definitivo.

Pero alguien había quedado en la cárcel: el escritor, Nelson Marra, acusado de vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas y condenado a cuatro años de prisión, pena que cumpliría en la Cárcel de Punta Carretas. «El guardaespaldas» fue editado ese mismo año en Buenos Aires por el Servicio Editorial Periodístico Argentino, circulando clandestinamente en Uruguay. Pronto sucedió lo mismo a lo largo de casi toda Latinoamérica, con repetidas reediciones y las consecuentes persecuciones y decomisos de ejemplares. Nelson Marra podría incluirlo en un volumen recién en 1981 en Suecia, donde se exiló tras su prisión, en *El guardaespaldas y otros relatos.*** Su última reedición fue en 1995 en España en la retrospectiva *De cabreos y nostalgias*, que incluyó los cuentos del libro anteriormente mencionado y los de *Vietnam se divierte* (1970).***

Con la censura a «El guardaespaldas» el régimen avanzó en su barbarie en dos aspectos: por un lado, encontró la excusa para abrir el camino hacia la liquidación de uno de los semanarios más influyentes de América Latina, independiente de toda organización política y con un prestigio cimentado a lo largo de treinta y cuatro años; por otro, dio un sorprendente paso al condenar, no ya la información o la opinión periodística, sino un producto directo de la imaginación de un escritor. La tortura y cárcel de Nelson Marra se erigió entonces como

* En *Ocho escritores uruguayos de la resistencia* (2001) Mercedes Rein declaró que «me dejó una marca imborrable haber compartido con él (Onetti) la cárcel, las inquietantes visitas al juez militar y sobre todo, un mes de internación en una clínica para enfermos mentales, donde éramos (por orden superior) vecinos de pieza con un policía en la puerta, que después aflojó y se fue a la sala de espera. Entonces gozamos de total libertad para visitarnos, conversar e intercambiar libros». (53)

** Fue el primer libro de la colección *Latinoamericana XX*, que dirigiera Ángel Rama perteneciente a la Editorial Nordan (fundada por la Comunidad del Sur en Suecia en 1977).

*** Antes de 1974, además de *Vietnam se divierte*, Nelson Marra había publicado dos libros de poesía: *Los patios negros* (1964) y *Naturaleza muerta* (1967) y participado, junto a Gladys Castelvecchi y muchos otros, en *Poesía rebelde uruguaya.*

una espada de Damocles que pendió sobre cada creador a partir de ese momento. El causal de «vilipendio» quedó a la orden del día y alcanzó posteriormente a condenar a Clemente Padín y José Alanís y a reprocesar a Miguel Ángel Olivera.

El cuento explora la conciencia profunda de un «guardaespaldas público», un verdugo del régimen, que tras haber sido ametrallado en un atentado guerrillero en la rambla montevideana, agoniza en un hospital. La muerte, que sabe próxima, es la que desencadena la fuerza evocativa de su memoria y la reflexión de lo que ha sido su vida. Podrá por momentos intentar retomar su fama de guapo, su impune omnipotencia de otrora, sus deseos de venganza, pero será solo una ilusión. «... no soy nadie, no sos nadie, no es nadie», esta es la única verdad, la evidente, la que se dice a sí mismo, la comprobable para cualquiera, una expresión que a partir de ese momento se proyectará a todo su pasado. La soledad ante la muerte es el punto de partida para que esa conciencia profunda o «súper yo» desnude su personalidad, su origen social, la carrera ascendente que lo llevó a pasar de delincuente de poca monta a guardaespaldas de un político corrupto, su conversión de desclasado o resentido social a «perro fiel», mero mecanismo «sucio» del poder. Sin sombra de arrepentimiento, la voz interior, «el terco orificio de la memoria» que emerge de su soledad, expone en primer plano el vacío de su vida, el triste precio a su prestigio, «la basura que realmente es».

De este cuento se ha señalado su estupendo vigor narrativo, la peripecia del cuerpo, el carácter metonímico del personaje que se iguala con el destino del régimen. En síntesis, se está ante el autorretrato de un «instrumento» del poder dotado de características similares a las de muchos más, un personaje *tipo* ante el cual podían verse identificados cualquiera de los censores y de los verdugos del poder represivo, un texto acusatorio que no solo echaba por tierra la imagen pública de «honestidad» y «servicio a la patria» que se pretendía inculcar públicamente, sino que también, de manera oblicua, daba razón justiciera a la subversión.

A la certeza del contenido se sumaba la estrategia narrativa. Si los hechos hubieran sido presentados desde la tradicional omnisciencia de un narrador externo se hubiera podido fácilmente argüir que se trataba de un discurso de la sedición y denostarlo como tal. Pero la voz que interpela al protagonista no viene «de afuera», es auténticamente interior. Su fuerza ilucotoria cala tanto o más hondo que el contenido del texto en la sensibilidad del lector, incluido la conciencia de los censores. Estos debieron entender el cuento como el espejo en el que nunca se querrían ver. Su respuesta, la réplica del régimen, no fue torpe, como se ha dicho: por el contrario, respondió a la única lógica posible para su ideología: la censura y la cárcel. Es más, lo directo del texto la hacía previsible. Eso explica la advertencia de Onetti. Pero el equipo directivo de *Marcha* no lo leyó a tiempo y Marra solo lo intuyó cuando el cuento ya estaba en máquinas.

A partir de ese momento hasta el último instante de la dictadura no se podrá escribir una sola frase de un texto con fin público (o escrito de prisión) sin tener en cuenta al más indeseado de los lectores y el que nunca faltó a la cita: el censor. Esto obligará a otras estrategias, a otras actitudes y procedimientos para burlar la censura.

Como casi todos los cuentos que serán recogidos en la colección retrospectiva *De cabreos y nostalgias,* «El guardaespaldas» rindió tributo al despliegue de técnicas propio de la década que marcara la trayectoria autoral de Marra. Al igual que en «Vietnam se divierte» o «Réquiem para Mario», se apela al cambio de focalización del narrador, a la mezcla de estilos o al monólogo interior y se remite a una tensión obsesiva e irónica, fragmentada entre la vivencia trágica y una desesperada e inútil fuga de la realidad.

La ficcionalización del hecho público, una de las tendencias de la narrativa de los años sesenta, puso de manifiesto hasta qué punto las macroestructuras sociales condicionaban la labor literaria y una demostración de cómo la atmósfera del período trascendía al plano de la literatura. En esa década, hechos relevantes de la crónica roja habían servido de base a la novela *Alerta a la población* (1964) de Clara Silva y al relato «Los fantasmas del día del león» (1967) del libro homónimo de Eduardo Galeano. Pero sería en el segundo lustro que la violencia política se convertiría en motivo inspirador. Fue Carlos Martínez Moreno el que quizá más profundizó, a lo largo de toda su obra, esa corriente que enhebraba en una sola urdimbre realidad e ilusión, desde cuentos como «El peinado» o «Lo reconozco, Miraballes», «Ni siquiera Antígona» y «El caballito gris» de su libro *De vida o muerte* (1971) hasta su obra póstuma *El color que el infierno me escondiera* (1987), sin dejar de abordar aspectos del acontecer internacional (Bolivia, Cuba) incluido su cuento «Para un cadáver, en Khe Sahn», sobre el conflicto vietnamita. Por allí se internaron también Mario Benedetti (entre otros, los cuentos «Ganas de embromar» y «El cambiazo», de *La muerte y otras sorpresas* [1968] y su novela en verso *El cumpleaños de Juan Ángel* [1971]) y Sylvia Lago en «Casi el Olimpo» y «Tema de amor». «El guardaespaldas», de Nelson Marra, significó el punto más alto, la consagración de ese espacio ficcional en Uruguay.

Gladys Castelvecchi: testimoniar en dictadura

Desde su juventud, Gladys Castelvecchi estuvo vinculada a los escritores de la llamada «generación del 45», fundamentalmente por su noviazgo y posterior casamiento con Mario Arregui. Frecuentó así sus lugares de reunión y se ganó amistades entrañables como las de Líber Falco, Tola Invernizzi, Juan Fló, José Pedro Díaz y Amanda Berenguer.

Según sus propias palabras, nunca se propuso escribir poesía hasta que, ya superados los cuarenta años, dio a publicación *No más cierto que el sueño* (1965). Si se exceptúa su participación, a pedido de Milton Schinca, en *Antología de la poesía rebelde* (1971), debieron de transcurrir dieciocho años más para la continuidad de su obra poética. Entretanto, debió sufrir los avatares de la dictadura: su destitución como profesora de Literatura en Enseñanza Secundaria durante nueve años y la prisión durante dos años y medio en el Penal de Punta de Rieles. Pocos meses después a su detención, fue su ya ex esposo, Mario Arregui, quien fue apresado y bárbaramente torturado en el

cuartel de Trinidad.* Según Castelvecchi, este último se presentó voluntariamente pidiendo que se lo detuviera a cambio de la libertad de ella. Fue liberado ocho meses después.

Castelvecchi no escribió en la cárcel. Nunca pensó en hacerlo. Es más, hasta modificó su letra al escribir cartas, la volvió pequeña, «de hormiga», algo que ella ha entendido como una manera de no entregar algo personal. Liberada en 1979, conservó durante años una vital indignación y un íntimo dolor que recién cuatro años después tendría la oportunidad de plasmar literariamente.

Las anécdotas cuentan de un poema inicial realizado en ocasión del cumpleaños de Enrique Estrázulas, «Jacob, poeta maldito». La feliz acogida del poema habría provocado la inspiración necesaria para el resto de la obra. Un gracioso diálogo en verso entre Jahvé y Satanás habría sido realizado con bastante anterioridad y perdido luego. Más allá de los detalles, el libro en cuestión, *Fe de remo* (1983), habría sido el único libro que la autora se propuso seriamente, a plena conciencia, el único sentido como producto de su obligación de testimoniar.

El éxito obtenido por «Jacob, poeta maldito» entre otros escritores e intelectuales le sugirió así la idea de tomar la Biblia, concretamente el Antiguo Testamento, como gran referente para volcar su indignación y estigmatizar al régimen dictatorial. La elección respondía a varios presupuestos: 1) aunque ya en su agonía, la dictadura aún poseía plenos poderes para prohibir y censurar, incluso torturar y asesinar, como lo demostraría el caso Roslik.** La obra entonces debía ajustarse a las limitantes del momento. Los textos del Antiguo Testamento sirvieron pues, para un discurso simbólico donde hechos míticos de valor universal y ubicados en un tiempo remoto o impreciso permitían una alusión indirecta y oblicua al presente histórico, eludiendo así a los mecanismos de la censura oficial y a los más interiores de la autocensura; 2) el cuestionamiento o por lo menos, el relacionamiento polémico con un conjunto de textos considerados sagrados para la historia y para gran parte de la humanidad, ahora reinterpretados desde la óptica de un racionalismo volteriano que ponía en tela de juicio a muchas de sus afirmaciones; 3) la apoyatura en obras literarias de valor universal, de manera intertextual y a través de citas expresas, inaugurando una tendencia a rescribir, comentar y apostillar que se continuaría en *Ejercicios de castellano* (1984), afín a su labor profesional de enseñanza de la literatura.

* «Cuando habían terminado de darles la "máquina" o querían hacer una pausa, llevaban a los comunistas a nuestras celdas para recauchutarlos. Así apareció días después, la cara hinchada por los golpes, Mario Arregui, el escritor; un hombre cercano a los setenta años, frágil, que no sé cómo no se les había quedado en una zambullida», es el recuerdo que ha dejado David Cámpora, entonces de paso por esa unidad militar. *Las manos en el fuego.* (48) Arregui contaba ya con una sólida y exitosa trayectoria como cuentista: *Noche de San Juan y otros cuentos* (1956), *Hombres y caballos* (1960), *La sed y el agua* (1964), *Tres libros de cuento* (1969) y *El narrador* (1972).

** Vladimir Roslik, médico de San Javier, fue asesinado en la tortura en 1984, tras ser detenido por segunda vez.

En la visión de Castelvecchi el Antiguo Testamento es «un libro de la edad de hierro, un libro espantoso», y su dios, Yahvé, «un verdadero monstruo... que quiso matar a su hijo para reconciliarlo con la humanidad, a la que él mismo había castigado... un ser horrendo» (6), afirmaciones que se tornan indiscutibles en el poema «Posdata»:

> Jahvé/ inventor de la espada,/ creador de lo incierto... reniego del orden de tu jardín/ reniego la manzana/ preñada de corderos degollados... Tu signo es la obediencia./ Reniego esa obediencia./ Reniego la libertad que dices otorgar/ pero que obliga el vuelo/ a tus medidas./ Reniego tus barrotes./ Señor de la venganza/ dueño de la condena:/ desde esta luz cegada y manifiesta/ yo conjuro techumbres/ paredes que aullarán como banderas...

Esta visión desmitificadora que plasma un dios perverso, tiránico, al que hay que resistir y conjurar, sintetiza un discurso lírico que se pretende como una panorámica de las distintas facetas de la dictadura militar uruguaya. Así, la catástrofe del Diluvio es una clara referencia al genocidio y Noé será el testimoniante de la barbarie: «No hay fantasma más triste que este mar turbulento/ ni espejo más cierto./De él hablaré./ Yo soy Noé, memoria de los muertos». («Memorias de Noé»); la desgracia y el sufrimiento de Job puede aludir al tema de los desaparecidos: «¿Dónde están mis varones/ los nacidos de la primera carne en desazones?/ ¿Dónde mis hijas,/ las tres que aseguraban/ todo lo fiel que el alba entrega al día?...» («Voces de Job»); el exilio es directamente invocado a través del primer capítulo del Libro de Rut: «Elimelec, hermanos, se nos murió de exilio»; el terror, la amenaza, la tortura, la muerte, se reiteran como voluntad de un dios de crueldad implacable. Pero también se encomia la rebeldía, fundamentalmente la que se identifica con la dignidad femenina, ejemplar y liberadora, a través de la heroína Judit, aquella que se infiltra en las filas del enemigo para aniquilar a su jefe, Holofernes. La cita puntual en cada poema, a modo de epígrafes, de versículos del Antiguo Testamento, tiene en «Verdadera historia de Judit» un indudable valor emblemático: «¿Quién se atreverá a despreciar este pueblo que tales mujeres tiene? Judit 10, 19». Tal proceder, permite entablar una clara controversia entre los textos procedentes del Antiguo Testamento y la libre interpretación de la poeta, entre un discurso oficial sacralizado y una resignificación condenatoria que se apoya en el contexto en el cual la obra fue producida y difundida.

No todos los poemas, sin embargo, parecen responder al mismo propósito y la posibilidad de otras lecturas no solo estaba implícita sino que resultó inevitable. De hecho las hubo y muy variadas, válidas aún cuando en algunas de ellas se reducía la obra al solo nivel de lo religioso.

El éxito de *Fe de remo* (dos ediciones) llevó a Gladys Castelvecchi a extender la recreación de textos literarios al campo de la lengua española, esta vez, para resaltar su placer y encomio ante tales lecturas. Así, en *Ejercicios de castellano* (1984) apostilla y comenta al Cid, al Romancero, La Celestina, el Quijote, el Lazarillo, Quevedo y su muy admirado Antonio Machado. Siguió luego el tema

del tiempo, el conocido poema a su madre, Doña Braulia («Carteando»), y la recuperación de algunos poemas de su primer libro en *Calendarios* (1985), quizá su obra más íntima; el tema del cuerpo y su proyección en la luz y la sombra en *Animal variable* (1987) y *Claroscuro* (1992), la inevitabilidad y el poder desgastante de la rutina en su obra menos unitaria, *Por costumbre* (1994).

Castelvecchi somete su creación a una suerte de caprichosa inspiración que la ha llevado a afirmar que la creación artística es un misterio, una «maravilla inexplicable», según sus propias palabras. La excepción de *Fe de remo,* surgida a partir de una consciente voluntad de testimoniar, se reitera, sin embargo, en otras ocasiones. Influida por la lectura de algunos de sus poetas predilectos (y siempre invocados), como Paul Eluard («la poesía tiene por fin la verdad práctica», fue la consigna del gran vate francés), ha escrito un texto memorable: «Cojones», perteneciente a *Animal variable.* El poema es la historia de un riñón, el riñón único de Gladys Yánez, dejada morir, sin atención médica prestada a tiempo, en el Penal de Punta de Rieles. La agonía, la valiente resistencia de sus compañeras, la ropa negra tendida dando cuenta del final trágico, la cruda sencillez de los vocablos, distinguen a este poema en un libro que subraya lo incognoscible y lo azaroso del cuerpo humano. A su vez «Recuérdalo tú», (de *Calendarios*) título que cita un poema de Luis Cernuda, apela a la memoria aludiendo a un episodio de la tortura.

Además de algunos narraciones para niños, Gladys Castelvecchi ha participado en la antología de testimonios *Memoria para armar (Uno)* con un brevísimo texto: «El padre». No ha dudado en declarar, más de una vez, que los mayores ejemplos de dignidad que le enseñó la resistencia femenina en Punta de Rieles fue el de la rebeldía ante la injusticia (es el caso de «Cojones») y la admirable voluntad de un padre que a los 68 años decide asistir a una escuela nocturna para poder escribirle a su hija presa.

Clemente Padín: poesía y vanguardia

Como sucedió con Nelson Marra, José Alanís y Jorge Caraballo, la causal de procesamiento de Clemente Padín fue la de «Escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas» (artículo 58 inciso 3° del Código Penal Militar) equivalente a cuatro años de prisión. Pero en realidad Padín aún no tiene claro el hecho concreto que llevó a su detención.

> Lo más evidente es que los servicios de inteligencia, conjuntamente con los otros servicios de los países de la cuenca, vía Plan Cóndor, y los de la propia CIA (no olvidemos que existía una oficina de ese organismo norteamericano en la propia Jefatura de Policía) lograron detectar y revisar mis envíos postales al exterior,

declaró Padín en 1996 a Ana María Longi, del *Excelsior* de Ciudad de México.

Precisamente esa era la vía habitual por la que remitía mis denuncias al mundo entero valiéndome de los circuitos del arte correo que me permitía, tocando apenas algunos pocos puntos, lograr una difusión masiva. Una de las formas artísticas más populares eran los sellos de correo apócrifos *(artistamps)* como los que difundí, hacia 1974, junto a algunos cuadernillos que editaron mis amigos en el exterior como Klaus Groh, Klaus Staeck y otros. También pudo haber sido la edición de la segunda época de *OVUM*, revista cooperativa que editaba con las obras que generosamente me enviaban mis amigos artistas de todo el mundo.

Sin embargo, ambas actividades venían siendo realizadas desde hacía años por el autor por lo que no era aventurado buscar una razón aún más circunstancial o inmediata.

... pese a que no tengo pruebas fehacientes, en razón de la fecha de mi detención y de lo que pude colegir en los interrogatorios bajo tortura y de los testimonios del exterior, sobre todo de México, puedo establecer que la razón de mi encarcelamiento fue mi actividad de oposición a la X Bienal de París realizada en 1977. Es una historia triste que expuso, una vez más, el doloroso rostro de la dependencia cultural y política de nuestros empobrecidos países. Por alguna razón, fácil de deducir, las autoridades de nuestro Museo Nacional de Artes Visuales, accedieron a organizar la Sección Latinoamericana de la X Bienal de París. El objetivo claro era, sin duda, la legitimización de los gobiernos dictatoriales de la región, vía actividad artística, a lo cual, la gran mayoría de los artistas jóvenes latinoamericanos, nos opusimos desde el primer momento. El primer foco de resistencia nació en la actividad de grupos de artistas mexicanos a los cuales me asocié para organizar el rechazo. Sobre todo destaco la actividad de Felipe Ehrenberg quien, junto a otras personalidades de la cultura latinoamericana como Néstor García Canclini, Julio Cortázar, Julio Le Parc, Gabriel García Márquez, Alberto Hijar y muchos más organizaron las actividades de oposición, incluso en la propia capital francesa.
Por ello, la coincidencia de fechas (hacia agosto del 77) me permite sospechar que la verdadera razón de mi detención fue mi participación en ese comité latinoamericano que intentó boicotear los planes de nuestro Museo. En el preciso momento en el que el representante uruguayo que aceptó participar en la Sección Latinoamericana de la X Bienal, representando al Uruguay de la dictadura, estaría viajando a la ciudad-luz a mí me detenían en mi casa en presencia de mi señora y de mi pequeña hija... Toda esta historia ha quedado registrada en el libro *Expediente: Bienal X (La historia documentada de un complot frustrado)*, Editorial Libro Acción Libre, México, 1980. En dicho libro figura una carta de mi autoría dirigida a Felipe

Ehrenberg (p. 79), fechada el 13 de junio de 1977, apenas unos dos meses antes de mi encarcelamiento.*, **

Pero la prisión de Clemente Padín, que se extendió durante dos años y tres meses, no fue la única vinculada a los planes de la dictadura en la X Bienal de París. En el mismo agosto de 1977, otro joven artista de «arte-correo», Jorge Caraballo, fue detenido, condenado por igual «figura delictiva» de acuerdo al Código Militar y conducido al Penal de Punta Carretas. Ambos hechos encontraron la amplia respuesta de la solidaridad internacional del mundo artístico cifrada en artículos en revistas internacionales (*Revista de Cultura Vozes,* enero-febrero 1978; *Revista Internacionales di Poesía,* setiembre 1978; *Doc (k)s,* otoño 1978; *Hobsons,* 1978) en la emisión de numerosos sellos postales artísticos y en homenajes realizados en la III Exposición Internacional de Arte Correo (Recife, 1978), en el Foro Internacional de Artistas (Berlín Occidental, 1978), en la muestra «América en la mirada» (México, 1978), etcétera.***

Clemente Padín había dado su primer paso conocido en el ambiente poético uruguayo con la fundación en 1966 de la Revista *Los huevos del Plata* (1966-1969, 14 números).**** Ese fue el comienzo de lo que Luis Bravo denominaría «la prehistoria de Clemente Padín». (19) En 1969 a *Los huevos del Plata* siguió *Ovum 10,* (1969-1972) que tuvo la virtud de dar a conocer en Uruguay el «Poema/Proceso» de Wlademir Dias-Pino y la «Poesía inobjetal» y, finalmente, desde 1972 hasta su prisión, la publicación *OVUM.* Pero la actividad artística de Clemente Padín no se redujo a ese mojón ineludible de la

* El pintor mexicano Felipe Ehrenberg estuvo en Uruguay en 1996 para la realización de un mural en el *hall* del liceo de la ciudad de San Gregorio de Polanco (Tacuarembó). En esa oportunidad, en una entrevista que concediera a Jaime Owen, señaló directamente a Ángel Kalemberg, en ese momento Director del Museo de Artes Visuales, de ser el representante gubernamental uruguayo en la X Bienal de París: «… en el 80 salió un libro, *Expediente: Bienal X* ., que muestra toda la correspondencia privada de Kalemberg y su intento por legitimizar a los gobiernos dictatoriales de América Latina en ese momento, a través de artistas cortesanos. Nosotros desconocimos la autoridad de Kalemberg como comisionado de la Bienal de París. Fuimos como un contingente colectivo a París, con avales diversos, entre otros, de Gabriel García Márquez, de Alberto Islas. Cerramos filas con Luis Felipe Noé, Julio Le Parc, para denunciar no solamente a Kalemberg sino el hecho de que la verdadera cultura en los países sometidos por militarismos, por dictaduras, no tenía posibilidades de respirar…». Jaime Owen. «Entrevista a Felipe Ehrenberg, San Gregorio de Polanco, museo abierto». (81)

** «Hasta el propio "lenguaje de la acción" que preconizaba fue considerada una de las pruebas para mi condena (el libro editado en Francia por Julien Blaine fue la prueba nº 5). Por otra parte, durante los interrogatorios nunca me mencionaron al Museo ni a la Contrabienal que estábamos organizando con Felipe Ehrenberg y otros. Se cuidaron muy bien de hacerlo pero las fechas son concluyentes». (E-mail de Clemente Padín al autor.)

*** *Caraballo-Padín, Solidaridad. Uruguay,* Edición de los autores, 1991. Prólogo de León Lev.

**** Véase el capítulo 6: «La poesía canera».

poesía de vanguardia que fue *Los huevos del Plata;* en 1967 publicó su primer poemario, *La calle* (sello editorial «El timón») y dos años después, su libro clave, *Los horizontes abiertos.* «Libro fronterizo» es el calificativo con que lo designó Luis Bravo al prologar su reedición de 1989. Tal concepto se fundamenta, entre otras razones, «porque las tendencias antitéticas o sectarias de diferentes vanguardias se interpenetran hasta conformar una polifonía». En efecto, mientras el primer poema tiene por título un verso de Góngora y lo acerca, explícitamente, a corrientes neobarrocas, no falta la poesía social de los sesenta y una audaz aproximación a la poesía concretista, de la que se había convertido en principal portavoz en nuestro medio. «Alicia en llamas», el poema en cuestión, connota una tensión expresiva evidenciable en, por lo menos, dos aspectos: por un lado, la insistencia en las enumeraciones plagadas de neologismos parece quebrarse, expandirse y finalmente diluirse a favor de una fuerte experimentación semántica y fonética con las palabras; por el otro, la estructura del verso sufre un proceso de aniquilamiento paulatino al proponer una audaz distribución sígnica en el espacio de la página. «El descubrimiento del fuego», texto que Clemente Padín añadiera en la reedición y que originalmente había sido publicado en *Los huevos del Plata* bajo el heterónimo de Antonio Maltez, es un poema netamente concretista.

El año 1969 de *Los horizontes abiertos* y de *Ovum 10,* marca entonces el momento de adhesión a la estética del poema/proceso y del poema semiótico o concretismo matemático, que Padín definirá como «el poema en el cual las palabras son sustituidas por figuras o formas plásticas, ordenadas de tal o cual manera que podrían configurar un sentido o no, para el cual se adjunta un código explicatorio». (82) Íconos pertenecientes al campo de la plástica configuran el nuevo eje sígnico soporte del texto, el cual aún no puede prescindir de un código de palabras, por más que a este se lo relegue a un carácter meramente accesorio. Era la revolución dentro de la revolución: tras la abolición del verso —obra de los primeros concretistas— se avanzaba en la abolición de la palabra. La poesía caminaba por la cornisa, al borde del abismo. El cambio podía indicar un camino absolutamente novedoso, de infinitas posibilidades, pero señalaba a la vez, irremediablemente, el tránsito de la poesía del territorio de la literatura al de las artes plásticas. Innovaciones tan removedoras no podían implicar una aceptación favorable, ni siquiera a regañadientes. Aunque Padín se adhería a una estética que en Brasil ya tenía varios años de desarrollo, aquí, en Uruguay, se halló predicando en el desierto, un adalid solitario levantando una bandera incomprensible para las mayorías.

En 1970 surge la «poesía para y/o realizar», del argentino Edgardo Antonio Vigo. Partiendo del poema/proceso, al que llama «poesía para armar», se invita ahora a que el lector se transforme en el verdadero «constructor del poema». Padín y Vigo se encontraron en la jornada del 30 de setiembre de 1970 en el *hall* de la Universidad de la República, en Montevideo, en el marco de las Exposiciones de Ediciones de Vanguardia. Padín realizó allí su primera «performance» a la que tituló «La poesía debe ser hecha por todos». Lejos de hallarse ante un proceso secuencial o diacrónico, cada salto invitaba a otro mayor: se desbarataba lo anterior (verso, palabras) con la incorporación de nuevos pro-

cedimientos que provenían de otros campos del arte o de lo meramente factual; se avanzaba en zigzag y no linealmente, en el proceso dialéctico de continua negación y reafirmación que acompaña a toda síntesis. El poeta, simultáneamente, por el solo hecho de serlo, se convertiría en artista plástico y en hombre de acción.

Padín plasmó eso último con la creación, en 1971, de su «poesía inobjetal» (poesía sin objeto), «que propone el abandono del objeto poético en aras del lenguaje de la acción». Dicho en una terminología más estructuralista, establecía «sustituir los significantes por las acciones y los significados por las consecuencias de la acción y los sentidos que despertaban». (83) La palabra había quedado atrás definitivamente.

> Desemboqué en la poesía visual asemántica, llámesele poesía o plástica, porque en el 60 existía un cuestionamiento muy fuerte hacia el lenguaje en general, consecuencia del Mayo francés. Nos decíamos: el lenguaje se ha constituido en un elemento más de control de la humanidad a cargo del sistema, el sistema nos controla a través del lenguaje, a través de los medios, del decir, la palabra depende no tanto de su significación sino de la manera como se la expone. Entonces, como una estrategia para romper el círculo vicioso, decidimos romper con la verbalidad. Fue para mí una etapa de tres años. Hasta que me di cuenta que era un camino cerrado, que no llevaba a ningún lado. Esa fue la etapa de Ovum 10.*

Paralelamente participaría en el arte-correo o «por correspondencia», emisión de obras en proceso (estampillas, postales, impresos, de contenido irreverente y propagandístico) que se completan al circular en una red de artistas con la finalidad de ser enviadas a exposiciones, universidades y revistas de distintas partes del mundo.**

La rectificación del camino poético, la vuelta a la palabra, se produce poco antes de su detención. «Volví a la semanticidad pero con un tratamiento experimental, buscando las posibilidades expresivas de la palabra visualmente.» En la cárcel realizó algunos trabajos gráficos y dos poemas fundamentales: «Solidaridad» y «Paz-Pan». El último se convertiría en la más conocida de sus obras y, en los años siguientes, sería trasladada a otras formas de expresión.

> En la cárcel me comporté con discreción. Sabía que lo mío movía el piso, allí el valor de la palabra y de la lógica era muy grande… Se decía por ejemplo: La poesía debe llegar a la acción. Pero en realidad yo sí llego a la acción en

* Esta y otras citan pertenecen a un reportaje del autor a Clemente Padín en 2004.

** Una de esas estampillas, que en los ángulos superiores dice «*Junio 1973*» y «*20 ct.*» y ostenta en su centro el nombre del país, «Uruguay», bajo un triángulo con una svática en su interior, fue publicado por el Departamento de Bellas Artes de La Universidad de Columbia Británica, Canadá, hacia 1978.

el poema, hace muchos años que vengo trabajando en eso, realmente aplico la acción en el poema mientras ellos siguen escribiendo,

me explicó veinticinco años después, manteniendo una postura en colisión con otras vanguardias de los años sesenta.*

En los últimos veinte años Clemente Padín se ha dedicado a la publicación de la revista *Correo del Sur* y a los denominados «acontecimientos artísticos sociales», protestas callejeras que recurren a formas estéticas para asumir temas de notoriedad, pero su campo de acción principal lo constituye la perfomance poética, género formalizado en los años setenta que reúne, de modo indivisible, los más diversos procedimientos expresivos. Música, poesía, luz, sonido, un espectáculo-presentación que convoca a la interacción con el público, en cada ocasión tan fugaz como irrepetible. Desarrollando esta actividad ha realizado giras por universidades de Brasil, Europa y Japón.

«Paz-pan», su poema semántico visual elaborado primariamente en la cárcel, ha sido reciclado como una performance donde la acción confirma lo expresado verbalmente: el poeta se sitúa como letra A, sostiene la letra P con la mano derecha en tanto con la izquierda hace girar constantemente la N en Z. «Con esto también se ataca el *pathos* de la poesía oficial, presentada como algo tan trascendente cuando simplemente no es más que un producto cultural más», afirma.

En 2003 publicó su último libro*, La poesía es la poesía.*

La poesía es la abstracción máxima que unifica una actividad que yo desarrollo pluralmente, porque es única e indivisible en sus múltiples posibilidades, distintas a la de la poesía tradicional que se limita al verso y se maneja con un concepto restricto de la poesía. Yo me manejo con un concepto irrestricto, ampliado. Para mí no es simplemente escribir versos.

Richard Piñeyro: el dolor del alma

Recuerdo a Richard Piñeyro en los escasos ratos de ocio que podíamos robarle a la azarosa militancia clandestina de fines de 1972 y comienzos de 1973. Nos encerrábamos entonces en algún viejo boliche y discutíamos de poesía. Recuerdo su hablar apasionado, la mirada intensa de sus ojos saltones, las palabras rápidas, pretendidamente contundentes, que escapaban de sus gruesos labios. Intercambiábamos libros de Sebastián Salazar Bondy o aquel de Pedro Shimose que había recibido el Premio Casa de las Américas y llevaba por título un verso de Vallejo: *Quiero escribir pero me sale espuma.* Nos animábamos a soñar entre el acoso diario y los golpes de la debacle.

Lo volvería a encontrar en la cárcel casi tres años después. Entonces ya no era un muchacho a pesar de sus veinte años: era un hombre que luchaba

* Véase «Vanguardias poéticas», en el capítulo 6: «La poesía canera».

consigo mismo, con las ternuras y los cataclismos de su interior, por mantener un equilibrio, por restablecerlo a veces. La poesía seguía siendo su manera esencial de comunicarse, pero ya no era la de otros, era la suya propia. En la cárcel es «donde uno puede entrar en zonas que a veces son prohibidas, desnudarse, aprender que la falta de piedad con uno mismo es la única vanidad que uno puede aceptarse, por todo esto, empecé a escribir», aclararía muchos años después «el negro Richard», como todos le llamábamos. (20) «Ahí se crea otra forma de literatura; se ve a la literatura fundamental para subsistir, no como creador, sino hombre, ser vivo». (13) Miguel Ángel Olivera, uno de los que más insistiera en Richard sobre el quehacer poético, conserva todavía un texto colectivo, fabricado artesanalmente en el Penal de Libertad, titulado «Prosa Poesía y algo más» conteniendo una prosa y cuatro poemas de ese período. También se conserva de ese entonces un libro inédito de Richard, «Poemas dentro de ella», que algún día debería publicarse.

«El que lo trajo al grupo fue Ferolla, recién salidito el Negro.» (111) En 1980, el año de su liberación, en el sótano del Banco de Seguros del Estado, en Montevideo, Richard Piñeyro, junto a Álvaro Ferolla, Gustavo Wojciechowski (Macachín), Agamenón Castrillón, Héctor Bardanca, Daniel Bello y Luis Damián, se hallaron en torno a la prestigiosa figura de Alejandro Paternain. Los convocaba el interés de profundizar en la poesía de los años sesenta y su evolución hasta el hachazo con que la dictadura la truncara hacía más de siete años. Era como recorrer un mundo prehistórico que aún quemaba. Macachín, Castrillón y Bardanca, junto al titiritero Tato Martínez, se reunían por ese entonces en sus domicilios de Nuevo París, La Teja o el Cerro y soñaban con lanzar una revista literaria. El esfuerzo de todos ellos permitiría, andando los años, la creación de una exitosa editorial que hizo realidad sus búsquedas estéticas revulsivas y transgresoras, arremetiendo frontalmente contra el retrógrado formalismo imperante.

Hacia 1982 Ferolla y Luis Damián decidieron publicar sus primeros libros junto a la revista proyectada, *Uno en la cultura*, cuyo único número salió en junio de ese año. Mientras tanto, al elenco inicial se sumó Magdalena Thompson y otro ex preso, Francisco Lussich, quien provenía del grupo de jóvenes que se reunía en el Mincho Bar y llevaba adelante la revista *Cuadernos de Granaldea*. La editorial se formalizaría recién al año siguiente con lo que llamaron «el plaquetazo»: la publicación de *9 X 1*, nueve plaquetas celestes que contenían poemas de todos ellos. Nacía Ediciones de Uno, grupo literario con editorial propia, nucleamiento de jóvenes poetas, taller de lectura, centro de discusión y análisis de las estéticas más recientes, bastión de resistencia cultural en la agonía de la dictadura.

Pronto, tras un breve pasaje por la calle Pérez Castellano, se instalarían definitivamente en la calle 25 de Mayo, junto a la Librería Universitaria. Allí se vincularían con fotógrafos, pintores, músicos, actores, titiriteros, y con otras instituciones culturales alternativas como Ayuí, Foto Club, la Feria del Libro y el Grabado de Nancy Bacelo, etcétera, formando una densa red solidaria de distribución e intercambio. Ese mismo año 1983, tras nueve meses de discu-

sión apasionada verso a verso, metáfora a metáfora, se publicaría el primer libro de Richard Piñeyro: *Quiero tener una muchacha que se llame Beba.*

«Ediciones de Uno no solo ha salido adelante con un proyecto vanguardista sino que con poesía, que eso sí que es riesgoso. Han editado calidad no porquerías. No editaron rutina», afirma el protagonista de la novela *Nueva lectura de Ugo Muraña, el invencible,* de Luis Nieto. (75) En 1994, cuando la experiencia llegó a su fin, llevaban editados casi 70 libros vendidos por suscripción a casi 900 fieles lectores. Pero no solo se publicaba. También se volanteó poesía de presos y exiliados en los escasos eventos culturales que la dictadura permitió (reuniones sindicales, actos estudiantiles, etcétera). Las primeras Agendas por los Derechos Humanos se imprimieron en Ediciones de Uno junto a las Asociaciones de Familiares de Presos y Desaparecidos y allí se distribuyeron los primeros libros con datos precisos sobre lo que había sido y seguía siendo la represión interna.

Otros ex presos recién liberados sumarían sus libros al catálogo de publicaciones en los años siguientes: Mauricio Rosencof, Miguel Ángel Olivera, Clemente Padín, Hugo Gómez. Según Luis Bravo, «nos fuimos dando una organización, una autogestión que llevó mucho tiempo hacer funcionar pero que era muy enriquecedora». Fue así que se constituyeron en una

> manera de concebir lo poético que se fue haciendo distinta en aquel contexto por su propia manera de funcionar. Luego se vio que la estética de Uno «molestaba» en parte al *establishment* y no solo era una «resistencia» contra la dictadura sino en relación a lenguajes más elitistas o más académicos. Fue una asociación para «delinquir poesía», para «traficarla», desde ese margen alternativo, iconoclasta, juvenil, que rescataba una línea de poesía que iba de la jerga barrial y lunfardesca hasta lo neovanguardista y performática.*

Conjunto de poetas de intenciones irreverentes, se caracterizaron por la enorme difusión de sus creaciones mediante sistema de suscriptores, cartulinas, almanaques, y las llamadas «public/acciones» alternativas: «por el aire», volantes callejeros que lanzaban en recitales y manifestaciones; «por la luz», postales con fotografías y poemas; y «por el agua», tirajes de «poemas náufragos», manuscritos dentro de botellitas de whisky preparadas con arena y objetos marinos con los que Miguel Ángel Olivera en particular ha persistido hasta la actualidad en los stands de la Feria de Libro y del Grabado de Nancy Bacelo.

Quiero tener una muchacha que se llame Beba significó un hito en la historia de Ediciones de Uno.

> Fue el primer o segundo material en ser discutido verdaderamente en el grupo, y por lejos el que más se discutió. Los anteriores salieron de parto natural, pero el de Richard fue terrible... Hubo peleas feroces. Casi se va al demonio la integridad del grupo por la inclusión o no de un poema en el libro. Todos estábamos seguros que tenía poemas brutales, pero algunos

* Luis Bravo. Entrevista del autor, mayo de 2005.

también creíamos que el libro no terminaba de redondearse en su estructura... Hoy puede parecer descabellado habernos pasado nueve meses en ese despiadado análisis... sin embargo, fue totalmente nutritivo para el grupo, lo terminó de unir, lo consolidó... (111)

La poesía de tono popular, a veces conversacional, es una de las tantas corrientes que incidió en Ediciones de Uno, en particular en ex presos como Lussich, Olivera y Piñeyro. Precisamente, la raigambre barrial de Líber Falco y el acento tanguero de Julio Huasi se dan la mano en el primer libro de Richard, cuyo título es precisamente un verso del último. Un universo suburbano nace de la celebración a un «nosotros» compuesto por «los del cielo negado que no sabe de estrellas» y «los que pretendemos repartir el sol como una hostia», «los de la primavera remendada», la gente común «de alpargatas solidarias» y «ternuras caseras», el trabajador que día a día sale a buscar el sustento para su familia, el «oficinista del hambre», el «peón de la nostalgia», el «obrero de la pena cotidiana». Estampas y momentos simbólicos (la rueda de vino en el boliche, los naipes, la llegada del trabajo, chupar naranjas en la vereda) van llenando, sin estridencias, con humildad, una vida áspera, donde la carencia se balancea con la generosidad, la tristeza con la esperanza. Sobre ese suelo y cielo el poeta se pregunta qué es la vida, traza su utopía y vive la fascinación del amor juvenil.

A veces las imágenes se repiten, a veces tropieza con lugares comunes, pero el trenzado de sus metáforas sobrevive en la combinación de distintos niveles de lenguaje (el jazmín, el néctar, las almendras, conviviendo con el fiambre, el piolín, los pirulos) y en la audacia vanguardista («mi pecho: un desierto donde el sol es un reptil que/ vende coca-colas»). Piñeyro escribe en libertad pero aún en plena dictadura: será la sutileza del oxímoron la que sintetizará su mirada hacia el que permanece preso en tanto la vida sigue su curso: «Hay alguien repleto de pájaros/ buscando atardecer./ Hay alguien jugando solitarios con las hojas de los/ árboles/ que hace mucho no ve».

Luis Bravo ha señalado dos etapas en la evolución de Uno: la época «resistente» (1982-1986) y la época de «la movida contracultural» (1987-1990) abundante en transgresiones al canon, parricidios y hasta «abuelicidios», contribución decisiva para lo que Abril Trigo ha definido como *lumpenpoesía*, «propuesta poética que articula una postura neomarxista y posmoderna con una praxis radical vanguardista». (104)*

«La lumpempoesía constituye, en rigor, una producción poética vinculada a la primavera cultural que nos trajera la restauración demoliberal de 1985, eufimísticamente denominada "transición democrática"», afirma Trigo. La caracterización intenta aprehender la convergencia que en ese momento cultural fusiona a los jóvenes del insilio («generación dionisíaca» o «generación-rock»,

* El neologismo *lumpenpoesía* está inspirado en la teoría de la dependencia tal como es expuesta en el libro *Lumpenburguesía: Lumpendesarrollo* (1970), de André Gunder Frank.

o «generación ausente» como prefiere llamarla Gustavo Wojciechowski) y los poetas ex presos que pertenecieron a vanguardias de los años sesentas como Olivera, Lussich, Padín, más los surgidos en la cárcel como Hugo Gómez y Piñeyro. Si bien Trigo menciona otros grupos que giraban en torno a publicaciones subterráneas como *La oreja cortada, Cable pelado*, etcétera, su estudio parece privilegiar la experiencia de Uno. Cuando estos poetas fueron desplazados de los centros del poder cultural —centros recuperados tras la dictadura por los miembros de la generación del 45— su camino fue el de la herejía, el de la radicalización de la excentricidad, el de la apuesta a diversas matrices antagónicas, la transgresión permanente, la combinación del testimonio cotidiano y la periferia suburbana por la vía del neo-tango de Piazzola, la *performance* donde el poema se vuelve acto y otras manifestaciones aun más marginales.

Trigo orienta de este modo una discusión sobre la más reciente poesía caracterizándola adecuadamente y delimitándola con precisión cronológica. Solo el término *lumpenpoesía* resulta imposible de suscribir. El traslado de conceptos socioeconómicos manejados por Gunder Frank en los años sesentas al campo del arte, de la poesía en particular, parece ignorar las connotaciones del término *lumpen*, concepto de raigambre marxista que, al intentar definir un sector de la sociedad burguesa, no remite solo al desplazamiento y la marginación sino también al resentimiento cultural y a la respuesta destructiva. Lejos de lo último, aspectos señalados en esta nueva poesía, verbigracia el *bricolage* y la transgresión, entrañan un profundo sentido de creación por más que esta, en sus expresiones más extremas, abunde en un despiadado deseo escandalizante. La nueva poesía, la «que nos trajera la restauración demoliberal de 1985», al decir de Trigo, no es más que un «aggiornamiento» de las vanguardias de los sesenta, las cuales, a su vez, repetían en muchos casos gestos de las vanguardias históricas. La posmodernidad ya estaba presente en los sesenta; a partir de 1985 se la reafirmó o se la «extremizó».*

Cartas a la vida (1985), la segunda obra de Richard Piñeyro, más que una muestra primeriza o un precedente de esa «nueva poesía de vanguardia» que asoma a mediados de la década de los ochenta, resulta un experimento fallido. Estos poemas en prosa que parodian al género epistolar, que alternan el discurso ideológico con la vertiente poética propiamente dicha recurriendo a una intertextualidad que remite a César Vallejo, a los Evangelios, al tango y al

* Véase Verani, Hugo J. «El equívoco de la posmodernidad» en *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)* (108): «La posmodernidad designa una estética pluralista que pretende derribar todo tipo de fronteras convencionalmente aceptadas. Retoma la actividad antielitista y antiinstitucional de movimientos vanguardistas (...) que rechazaban la autonomía del arte como institución en la sociedad burguesa y pretendían reintegrarlo a su contexto vital, a las experiencias de la vida diaria», p. 129. «La modernidad termina por negarse así misma: la vanguardia de 1967 repite las gestas y los gestos de la de 1917. Vivimos el fin de la idea de lo moderno», afirmo Octavio Paz. Citado por Verani, p. 118.

bolero, en su conjunto son menos expresión de esa nueva poesía que la anterior colección *Quiero tener una muchacha que se llame Beba.* Si bien *Cartas a la vida* señala una ruptura en la poesía de Piñeyro, su voz más inconfundible, tierna, rebelde y suburbana se opaca y languidece sin pisar firme en nuevos rumbos. Solo en «Carta a mi primer amor» y en «Carta a Daniel, amigo del alma»* el poeta vuelve al abrigo del arcoiris, de la luna en la sonrisa, de la metáfora surrealista y juguetona que le es entrañable, esas «ganas de levantarle las polleras a la vida» que pertenecen al mejor Richard.

En *El otoño y mis cosas* (1992) el poeta es una rama que se integra al cosmos, al devenir de la vida. La aceptación del presente lo conduce al dolor y al silencio, «vivir me duele», afirma. Son los poemas del desengaño, del cansancio, donde se quisiera «deshacer un tango»; los de la conciencia del infortunio y la postergación: «siempre le tocó la Talud». En «Confesión de R.P.» repasa su vida:

> Y yo entiendo: la sociedad está mal,/ pero fue muy triste/ yo, pirata, salir a ver a mi muchacha/ y volver muchos años después/ con los riñones destrozados por las patadas/ y el barquito con las velas rotas/ por haber atracado/ en silencios e inviernos.

Ya en el último poema de *Cartas a la vida,* esta es definida como un «malentendido», un «largo sueño irrealizado». «Nuestra triste misión de hombres de esta época es soñarnos distintos, bellos», aclara para enseguida extender la irrealidad: «ser unas pobres migajas, un poco de polvo en la arena del tiempo hacia delante». Ahora aprender a morir comienza a ser una consigna, un estandarte de belleza incomprendida, un resabio de filosofía manriqueña: «Lo más bello de la vida/ es que uno no puede entender/ al fin y al cabo/ porque la mayor victoria de un hombre/ es arder en sí mismo/ porque el río sabe que hay que saber morir/ y lo único digno es morir de río».

Queda abierto el camino para su libro final, *Palabra antigua* (1998), aparecido trece años después.«Un hombre estremecido de terror ante el espectáculo del mundo, se defiende con palabras», afirma Carlos Brandy en su prólogo a este poemario que Richard entregara para su publicación poco antes de su muerte. Junto a Brandy, la crítica ha coincidido que se está ante una obra inconclusa, aluvional, sin la seguridad y sobriedad de poemarios anteriores. Es también, sin embargo, la más auténtica, verdadera introspección que desnuda un alma al borde del precipicio. Estos son los poemas de despedida de Richard, los poemas donde construye su propia muerte, donde el mundo irremediablemente se desvanece ante sus ojos, donde todo es aniquilado, desguazado, hasta no quedar ningún resquicio de esperanza. Una tarea frené-

* El poema está dedicado a Daniel Scasso, también ex preso y poeta, fallecido en el exilio en Suecia. Un texto de Scasso, «Palabras a Miguel» (carta-poema dirigida a Miguel Ángel Olivera), fue publicada en *La expresión poética de los presos políticos.*

tica, consciente, minuciosa, despiadada. Todo es efímero, todo es en vano y sin redención posible. «Cómo amar los días, sin fruto/ sin pasión, sin el arte de caminar», se pregunta el poeta. «Por fin un beso/ la muerte y yo.» Es el fin, lo ansiosamente esperado, lo conscientemente buscado hasta en el humor negro que destilan sus versos cuando toma como destinatario a su propio esqueleto. La vieja consigna homérica de aprender a morir planea sobre la totalidad de la obra. También Baudelaire está presente: se revive la última sección de *Las flores del mal.* El barco, imagen clave en el poeta francés, se reitera una y otra vez como figuración de la muerte.

Así lo ha querido el azar de su existencia, esa gran poetisa que es la «ventura». La dicha de la vida ahora se reduce a la lejana niñez, a la niñez primera, cuando aún no existe conciencia de la muerte, «lejana perdida inocencia». Luego el paso del tiempo todo lo destruye. Luego todo es una preparación, una antesala de la muerte. Nada más sincero, más atroz y conmovedoramente real. Luego de estos poemas solo estuvo el acto final, la soga de la horca, la misma de muchos otros presos en el Penal de Libertad.

Roberto Meyer y la «novela totalizante»

Aunque la vocación por la escritura en Roberto Meyer se manifestó desde muy joven, antes de ser detenido solo pudo ejercerla como crítico de cine, primero entre 1966 y 1971 en *El Telégrafo,* el viejo periódico de Paysandú, y luego en *Marcha*, de 1970 a 1972. Según su propio testimonio en la cárcel escribió bastante, esbozando la mayor parte de los textos que luego integrarían su primera colección de cuentos.

Liberado en 1978, en plena dictadura, retoma la actividad literaria. Dos años después, con la colección de relatos *Tal vez la música* (1980), obtenía el segundo premio en el concurso organizado por el diario *El Día* y la editorial Acali. «Narrador con oficio. Domina bien diversas técnicas. Permanente interés en cada cuento… Muy parejos todos de calidad, escritura y organización narrativa», fue parte del juicio que emitió el jurado integrado por Graciela Mántaras, Jorge Lafforgue y Roger Mirza. Cuando poco después se concretó su publicación, dada su condición de ex preso, el autor temió dar a conocer su nombre. Finalmente, decidió añadir su segundo apellido: Garmendia.

La incidencia del experimentalismo formal de los autores del «boom» de comienzos de la década de los sesenta, en particular de Cortázar y Borges, se manifiesta con claridad en estas composiciones. La práctica de distintos estilos halla su mejor expresión en un magnífico empleo del monólogo interior («Caradenene»), en la evocación poética alternándose con la parodia de crónicas decimonónicas («Heroica»), en el costado lúdico y la reflexión sobre el tiempo, («Casi mate», «Un rumor de calles mojadas»), en el protagonismo de la música en cuentos como el que da título al libro y en «Rock pesado». Pocos relatos son resueltos de un modo tradicional: importa, en todo caso, la instantánea de una vida, un momento fugaz, un chispazo sugerente.

También la temática es variada, desde la aprehensión de un nuevo código

o el impacto de los por entonces recién aparecidos video-clips, como en «Rock pesado», hasta el contraste entre el placer sibarita y el amor imposible en «La dama del mar» y el excelente. «Placeres de estación». Época de censura, de búsqueda obligada de lo evasivo o del mensaje de contenido simbólico, «La tormenta» es el más audaz de sus relatos por su vocación realista y su encubierto sentido contestatario. Enmarcada en la antigua Roma, la anécdota crece en expectativa hasta adquirir dimensión hiperbólica. El descubrimiento de que «no había sido una tormenta peor que otras sino una batalla entre Espartaco y sus esclavos rebeldes y las legiones de la República, que la batalla había sido ganada por Espartaco», obliga a las autoridades, a los amos temerosos de sus propiedades, a encubrir y disfrazar los hechos presentándolos como un caos del cosmos, una alteración extraordinaria de la naturaleza, una tormenta nunca vista. Solo de ese modo pueden imponer la censura y el discurso oficial mentiroso, lo que da razón a la ironía del título. Sin embargo, la utopía permanece intacta para ese padre y ese hijo que suben y bajan colinas procurando alcanzar el horizonte.

La atracción por el eterno femenino, la admiración por la sensibilidad de la mujer, aunque insinuada en algunos relatos anteriores, hallaría su esplendor con la novela *Trinidad* (1987). Lo que comenzó con un pequeño relato a propósito de un concurso convocado por la revista femenina *Para ti,* se fue posteriormente ampliando hasta adquirir la dimensión de una vasta saga familiar. Primer premio en el Concurso de Novelas de la Cámara Uruguaya del Libro 1986, el jurado, compuesto por Osvaldo Soriano, Eduardo Galeano y Heber Rabiolo, valoró «la originalidad y la imaginación con que narra la divertida epopeya de tres generaciones de mujeres, manteniendo siempre vivo el interés del lector… la novela llega más allá de las peripecias de sus personajes siempre creíbles y se desborda por audacia hacia la historia colectiva».

La galería de personajes que integran la novela presenta como eje a tres mujeres: Diamantina, Trinidad y Luján. A través de ellas se va delineando una visión de conjunto de una ciudad del litoral uruguayo (posiblemente Paysandú) y más de setenta años de historia. La atribulada vida de Diamantina, la primera de ellas, será recordada posteriormente como la representativa de «un estado de semibarbarie anterior a la moral y a la ciencia»: sus amores desencontrados, la entrega de su hija Trinidad a un hermano, la fundación de una academia de tango (música y danza que avanzaba desde los arrabales) y finalmente de un comité político (en el tiempo en que solo dos partidos se dividían el país: los menapios y los rabios), la muestran como una mujer dominante y decidida, desinhibida y audaz, tan ansiosa de placer como de poder, con un libre concepto de lo ético y una franqueza arrolladora que la lleva a la valentía y a veces a la violencia, marcando con su personalidad a su descendencia y moviéndose en un mundo de personajes estrafalarios.

Desarrollado a partir de técnicas garciamarquianas (períodos largos, hiperbolismo moderado, presencia de lo extraño, carnavalización que apela a lo paródico y al humor) el discurso alterna variados cambios de estilo que incluyen monólogos, diálogos, poemas, evocaciones líricas, junto a páginas prescindibles ubicadas al final del texto al modo de *Rayuela,* de Julio Cortázar.

En torno al matriarcado de las tres mujeres, que tiende a presentarse como una unidad, se construye un universo autónomo, una isla simbólica que metaforiza la evolución de un pueblo a ciudad para finalmente extenderse a la realidad mayor de la nación. La entrega de Trinidad convierte a esta en una mujer que, tras experimentar los excesos de su madre, tiende a la auto represión de algunos aspectos heredados, un auto disciplinamiento que la encamina a una sólida moral, segura de sí misma, con fortaleza en sus convicciones, incansable luchadora en pos de su matrimonio y de sus hijos, actitud ante la vida que volcará luego hacia la solidaridad social.

Más cerca de nuestro tiempo, el personaje de Luján, una maestra rural, constituye un mundo de idealismo en lucha con sus contradicciones, la asunción de la utopía y la certeza de las limitaciones. La presencia de «La Gran Caída», metáfora de los cambios ocurridos en el país en los años sesenta (el derrumbe del modelo liberal, la represión, la crisis económica) marca un corte estratégico en el relato al coincidir con la muerte de Diamantina y el nacimiento de Pablo, el hijo de Luján y El Estudiante. Es el surgimiento de un nuevo tiempo, de una ruptura radical con el pasado, que pronto desembocará en la barbarie de la dictadura. La lucha de los charugas (¿tupamaros?); la dialéctica entre los comunicados oficiales que difunde la televisión y el poder espontáneo de los rumores, arma de resistencia y venero de la fantasía popular; los allanamientos; los días ensombrecidos por la detención de gente conocida; la represión tal como se la vivió en las ciudades pequeñas y el mundo rural; el miedo irracional del campesino; la educación gobernada por los personeros del régimen, constituyen un extenso muestrario de los primeros años del régimen militar.

La detención del Estudiante, quien es conducido al Penal de Clemencia (seguramente de Libertad) es un hecho detonante para nuevos rumbos en la vida de Luján, quien abandona la enseñanza por la fábrica y decide vivir entre gente solidaria que le enseñará un nuevo mundo, una manera distinta de existir. Llega así al «reconocimiento de que la vida de todos se había convertido en una cárcel, de que todos estaban presos». En un notable pasaje las dos mujeres, Luján y Trinidad, se aproximan al Penal de Clemencia para verlo y sentirlo de cerca: descubren maniobras de los militares con profusa cohetería y finalmente, oyen a lo lejos el griterío de la cancha de fútbol y una pelota que se eleva en el aire. Ha explicado alguna vez el autor que ese balón que asciende a las alturas «condensa la parte lúdica, de humor y pequeños placeres que también tuvo la vida en el Penal, aspecto poco atendido en su registro histórico». Pero también podría simbolizar ese esperado momento diario de reencuentro y fraternidad entre los presos que caracterizaba al recreo de apenas una hora. Por intermedio de Luján, por confusión o por perversidad de las autoridades de la cárcel, el Estudiante recibirá en su celda, entre varias, una foto de las tres mujeres juntas, las cuales ingresan de ese modo al sitio de los perseguidos por luchar.

Inspirado en el realismo mágico, Meyer lo hace suyo disimulando lo portentoso tras el aura de leyenda que acompaña las alocadas andanzas de la

joven Diamantina, reservando lo hiperbólico solo para momentos clave de la obra como «La Gran Caída». La saga familiar, tan frecuentada por la narrativa europea (Zola, Mann, Di Roberto, etcétera) y que en América hallara su punto más alto en el clan de los Buendía, otorga aquí un protagonismo casi exclusivo a figuras femeninas. La creación de un *topos* imaginario donde es posible reconocer un mundo real, un Macondo nacional que permita el rescate de un acervo cultural sepultado por la modernidad, une el Paysandú de Meyer con la saga de la ciudad de Rivamento, que por esos años escribiera Saúl Ibargoyen Islas.*

La «novela totalizante» de los años sesenta, la proclamada «revolución en la literatura», la «apertura de variadas direcciones temáticas y formales de niveles entrecruzados, en los cuales la forma y el contenido pierden su clásico distingo», (3) encuentran en Roberto Meyer un epígono casi ignorado, aun capaz de hallar sustancia, veinte años después, en nutrientes intensamente explotadas. Es un digno ejemplo de una escritura postergada por las circunstancias históricas.

* *La sangre interminable*, de Saúl Ibargoyen Islas, fue publicada en 1984.

10. Los desterrados

Sergio Altesor, Graciela Taddey, Ana Luisa Valdés, Leo Harari, Aníbal Sampayo, Juan Baladán, José Alanís

La saga del exilio

Sergio Altesor: el hombre escindido

Cuando Sergio Altesor fue detenido acababa de cumplir veinte años. Textos suyos habían aparecido en *El lagrimal trifurca* (Rosario, Argentina), *Los huevos del Plata* (que editaba Clemente Padín) y *La revista de los viernes* (suplemento de *El Popular*). En 1968 triunfaba en un concurso de poesía de la revista *Brecha.* Este impulso inicial lo llevó, en esos años, a participar de la revista *Nocolumbus.**

Entre 1971 y 1972, preso en Punta Carretas y Punta de Rieles, escribe su única obra enteramente carcelaria, *Río testigo.* Allí están los poemas

> rotos/perseguidos/ arrancados a la penumbra... escritos de tirones a contraluz y a contrapelo... como gritos sin sonido/ expulsados como oraciones espontáneas/ de una religión particular que es aferrarse/ a lo que aun queda intacto de la vida... subvertidores del miedo y de la muerte... papelitos fugaces/ para beberlos en la copa de las lágrimas azules... escupidos en los núcleos de la historia...

El poeta y el hombre nacen de nuevo en la cárcel: «un útero sin madre/... de piedra y escaleras... vientre de barrotes y de cisternas rotas... un útero en el cual / no sobrevive un niño.» Ese útero desolado e implacable es también capaz de engendrar el espectáculo inusual de «el día más largo de los días (Vengan a ver curiosos del mundo)», el día de la cárcel con estatura de monstruo: «tiene el estómago lleno de hombres/ y vacío de alimentos/ se muerde los recuerdos/ como un perro buscándose la cola... zoológico repleto de animales destetados».**

El hombre escindido o el tema de la identidad, recurrente a lo largo de toda la obra de Altesor, surge en *Río testigo.* Se vive a un tiempo en el mundo de adentro —de tristeza, melancolía y compañeros— y en el mundo de afuera —«lejano y marciano», donde vive la compañera o el amor— al que solo es

* Véase el capítulo 6: «La poesía canera».

** La animalización de la cárcel es posible de observar también en la novela de Daniel Iribarne, *Los infiernos de la libertad*, y en poetas como Raúl Gadea y Jorge Jesús.

posible acceder a través de las cartas, de los sueños, o convirtiéndose en insecto. Y se vive entre la realidad y el sueño, el estar y el querer, el presente y el pasado, la materia y el deseo.

En el tiempo estancado de la prisión, la tarde-noche es el momento ideal para establecer «los minutos personales», para viajar imaginariamente hacia «el otro mundo». La imagen de los pájaros cumple entonces su función mediadora: «Estoy lleno de pájaros enredados en cordeles/ de colores atravesados por la luz/ de tu libertad». Son «los pájaros que hicimos», los que nacieron del amor temprano y breve, y los que revolotean en su interior. Símbolo de movimiento, de ensoñación, de unión de puntos distantes, junto a ellos crece también la imagen del río, por ahora el río que testimonia, que registra: «Al filo de la tarde vendrán todos los ojos/ desde todas las celdas... vendrá todo el silencio/ para escrutar tu azul/ tu silencioso azul de río testigo».

La evolución en el joven poeta de entonces era notable. Laura Oreggioni, que ha destacado el tono coloquial e íntimo y la sugerencia asordinada de sus versos, afirma que el trayecto de Altesor, desde sus primeros poemas en 1968 hasta la publicación de *Río testigo,* «recorre la vida misma: de la acción a la reflexión, de la estridencia a la conciencia, de la piel al hueso». (79)

En 1976, Sergio Altesor es desterrado a Suecia. Seis años después aparecerá *Trenes en la noche*, su segundo libro. «Yo con un tiempo distinto/ denso como un tren en la noche». El poeta viaja en ese tren nocturno, tan real como simbólico, envuelto en niebla, atravesando una estepa de abedules sin hojas que esperan la nieve, colmado de recuerdos, asaeteado «de imágenes» y deseos. El poeta es un intruso que no puede despegarse del angustioso pasado carcelario ni termina de adaptarse al país del exilio, «un intruso/ igualmente venido de incomprensibles cosas/ debajo de las cuales había una línea diáfana,/ rectilínea, objetiva, de unidad/ entre un pasado de violencia y un futuro de paz/ sin palomitas».

La continuidad con *Río testigo* es indudable. Ahora el hombre escindido se sitúa entre el pasado sureño y el presente nórdico, huésped, con la humedad aún húmeda de Montevideo y de su nueva patria. El amor, siempre presente en su obra, parece adueñarse del poeta identificándose con la imagen del río, ahora con otra acepción: «Iba de vos a vos/ del agua al agua sin salir de tu río». El amor, en definitiva, pondrá un punto y aparte a su alma dividida (él permanecerá «con una historia de caballos sudados», de dolor y de muerte, y ella será vista como un fruto de los vikingos conquistadores, de un país hoy altamente industrializado y monopólico) porque «el amor es un pozo lleno de esa agua larga/ de la humanidad».

La identidad con el nuevo espacio, con la ciudad que lo recibe, tendrá por consecuencia una ramificación espiritual del poeta, expresada desde el nuevo título, *Archipiélago* (1984). El vocablo adquirirá una fuerza polisémica que abarcará a Estocolmo —ciudad construida sobre islas, con sus «navajas de frío», impregnada de sensaciones metálicas y hogar de refugiados de diversas partes del orbe— y al propio personaje («De mí quedan los puertos/ y las campanas de los embarcaderos enigmáticos/ llamando a los barcos tras la niebla/ y las islas sembradas a lo largo/ y a lo ancho de mi propio archipiéla-

go») hombre atravesado por brazos de mar, por corrientes que se dirigen hacia el lejano sur y por múltiples amores, verdadero «eje del archipiélago».

El libro mismo es un archipiélago en sus tres secciones de distintas geografías. La segunda parte recorre el trópico: México, la Nicaragua sandinista, Cuba, donde en una de sus mejores composiciones, en un cuarto cerrado y con un poema de Gravina, descubre al mismo tiempo la habitación donde se encuentra, el hogar de la infancia, la celda, el archipiélago entero. En la tercera parte, la música y la pintura rompen el vacío y la soledad del invierno sueco: entonces «el archipiélago es un hombre/ como mucho es un barco atravesando el sueño de la niebla».

Archipiélago, más que ningún otro libro suyo, inserta su obra en el universo del arte, ahora prioritario para Altesor. Dedicado a la plástica, viajará de un sitio a otro. En 1993 cerrará su taller para consagrarse solo a la literatura y en 1995 residirá nuevamente en Montevideo. Publicará aquí *Diario de los últimos días del archipiélago* (1995) y *Serpiente* (Premio Municipal 1997). Ambos poemarios muestran una ruptura estética, acentuada en el segundo.

El regreso a la patria le permite reinterpretar la epopeya homérica. «Ulises busca Ítaca dentro de sí mismo», dirá. Historia íntima del desexilio, el archipiélago personal se extiende ahora a las calles de Montevideo, sus casas y habitaciones; su pasión melómana se asociará a objetos y rostros diluidos en la bruma del tiempo. Pero nada es fácil. Viajero eterno, el poeta parece condenado a sentirse forastero en todas partes y el sentimiento de pérdida es inevitable: «Volver es casi como/ beber el mejor vino en copa agujereada». Tal vez por eso, en los poemas en prosa de *Serpiente,* Montevideo aparece devaluada al nivel de una ciudad sucia, con campos de desperdicios, poblada de perros, escombros, vejez, «como un loco que se araña la cara una noche de verano». Un mundo caótico, de absurdidad y contradicción, se manifiesta en la sintaxis desbocada de su prosa poética, donde se asalta al lenguaje, desestructurándolo, manejándolo como si se tratara de una serpiente. Así lo demuestra la continuidad gráfica del discurso, matizada por palabras cortadas al final del renglón para descubrir sentidos nuevos. La serpiente es significante, es «ausencia de todo sujeto», «predicado infinito y silencioso», capaz de elevarse a significado, de derivar de «archipiélagos» anteriores y superarlos: «Habremos de dejar atrás pequeñas grandes islas porque sí, porque nos lleva la corriente, sin una explicación, sin elección, aunque esas islas tengan nombre y tiempo». El nuevo símbolo parece el más apto para interrogar la nueva realidad del mundo y la cambiante realidad personal.

Según el autor, en estos últimos cuatro libros hay textos elaborados en base a notas o en base a otros textos que fueron escritos durante su prisión. Es que «la cárcel ha sido y sigue siendo el origen de muchas cosas... es una nota recurrente que siempre atraviesa mis libros, aunque sea de forma tangencial».* También en su obra en prosa se relatan algunos episodios carcelarios, asentados en un primer momento en breves textos que escondería en el forro de un abrigo.

* E-mail de Sergio Altesor al autor, 21 de febrero de 2003.

Río escondido (2000), su única novela, comenzó a escribirla hacia 1993 y la culminó en Montevideo en 1997. Uno de sus personajes, la soldadera sandinista Adelita, había sido centro de dos poemas de *Archipiélago.* Libro-párrafo, lo singular de esta obra radica en su textura, ordenada en base a asociaciones mentales producidas por sensaciones o recuerdos encadenados que transportan al lector a través de saltos bruscos en el tiempo y en el espacio. El centro narrativo se encuentra en el viaje que realiza el artista plástico Pedro Fontana a la Nicaragua sandinista, su traslado por vía fluvial a Bluefields, en la costa atlántica, donde pretende instalar un taller en la materia, y la peripecia que vive en esa ciudad. Desde ese eje, el relato se expande en varias direcciones en la vida de Fontana: su amor con la norteamericana Renata que atravesará Estocolmo y París, su amistad con el sueco Axel y una pesadilla lejana en una cárcel del sur que pugna por aparecer una y otra vez. Si lo que pretendía Fontana era huir de su pasado y alcanzar la utopía (la enseñanza de la plástica en la Nicaragua sandinista), su propia conciencia, su «río escondido» le demostrará que nada se puede borrar, que todo queda dentro de uno, que el hombre es una suma de lo que fue y de lo que quiere ser y que siempre es posible volver a empezar.

Tal vez el propio narrador intente explicar su estética cuando afirma que «desde niño, al viajar en coches, autobuses o trenes, las visiones en movimiento del otro lado de las ventanillas lo atraían como una historia, una película, un *travelling* incesante de una fugacidad formada por el encadenamiento de presencias y escenarios...». Porque todo es movimiento y continuidad en *Río escondido,* el torrente de la conciencia se vuelca indetenible en el recorrido de ese río donde Fontana lucha con su conciencia y sus fantasmas, un recorrido similar al que antes hiciera y sintiera en las abigarradas calles de capitales europeas o una reedición de la serpiente que ondulara por Montevideo en su último poemario. Aunque presentada como una masa compacta sin divisiones internas, el relato es de una asombrosa agilidad, con mucho de autobiográfico, definiendo a su personaje en el compromiso con el arte y en una renovada dialéctica de olvido y memoria, búsqueda y desarraigo.

Graciela Taddey: la geografía del exilio

Un día de león (1980) y *La galaxia y el tiempo* (1983), las dos obras poéticas de Graciela Taddey, resumen un periplo único de exilio en Chile en 1972, ocho meses en Cárcel de Olivos, en Buenos Aires, en 1973, y un nuevo exilio de quince años, esta vez en Suecia. El tímido abanico de temas que despliegan los diez poemas de *Un día de león* encontrará su expresión plena en *La galaxia y el tiempo,* sin duda, su libro emblemático. Fielmente arquitecturado en torno a un fragmento de *Vida y hechos de Alexis Zorba,* de Nikos Kazantzakis, Taddey expone la insignificancia humana («somos unos gusanillos»), el pequeño hábitat que nos convoca («nuestra hojita»), la poesía que comienza al borde del caos al que nos asomamos, en la orilla del precipicio que nos inunda de pavor.

Cárcel, exilio y eros, todo es uno en un yo que reniega de su condición

anónima («porque no quiero perderme sin mi nombre/ entre las multitudes/ porque no quiero olvidarme de mi casa/ ni de la cara que llevo cada día...) para invocar un imperativo colectivo que se funde con otros que comparten su misma situación («a derribar los muros/ a fulgurar la calle que nos toque/... si todavía existen nuestros nombres/ nuestras casas...»). El llamado inicial queda a la espera de una exploración de sí misma, de su dolorido interior. Acompañan a la poeta oquedades de ausencia, soledad ineludible, amores perdidos, el paso del tiempo, constatar el caos interior como preámbulo al caos exterior. «Lo mejor que le encuentro a este dolor/ es su conciencia» afirma llanamente. Ese dolor íntimo, que no mata y es «barro que trepa por sus huesos», «espuma de vino agrio clausurando las venas», solo es posible revertirlo en verso, en búsqueda existencial que ancla tanto en el recuerdo como en el presente inmediato: la hija, la vida doméstica.

Cuando la poeta se descubre, sin temores, en su azarosa odisea («ser emigrante/ que saliste de aventura por el Ártico/ ser exigente/ que no has dejado de tantear la penumbra...»), se produce el salto anunciado: «ser mío, tan generosamente/ repartido en otros seres/ ser: yo soy, quiero ser somos»). Está listo el camino para llegar a poemas como «Parábola para pueblos fuertes», «Inmigrante», «Entonces planto una flor» y «Para nosotros». Su voz se asume colectiva sin ocultar el desconcierto: «nadie nos dio instrucciones para entrar en el exilio». Pero no es solo la patria lejana. A esa se volverá algún día. Es el mundo del exilio, su infierno de podredumbre, el entorno de cada día que la incluye. La saga del exilio en Europa, que Liscano en el principio de *Camino a Ítaca* ubicaba en la Troya de Rinkeby, para Taddey tiene un nuevo capítulo en otro barrio cercano, Tensta, «al borde de Estocolmo y del olvido». Allí se acumula el «olor a desterrados», «olor a humedad y condimento/ olor a miseria», «olor a la orina de cien pueblos». Allí convive la madre turca y la borracha finlandesa, el cemento está en todas partes y el graffiti «niggers go home» se repite por las calles. No hay distancia entre Rinkeby, Söderhamn, Tensta o Barcelona.

«A dónde voy», «a dónde vamos», se pregunta con voz desesperada, «a dónde irán los compañeros cuando no tienen patria». El periplo ha culminado: se está ante un nuevo abismo, el cotidiano, fuente última de su poesía. Se ha crecido del dolor interior al dolor del alrededor, el de todos. Es hora de atender a la voz inicial, hora de «derribar los muros». Viaje circular, la poeta ha dado cuenta de su tiempo vital y de su galaxia, del transcurrir y del cosmos que totalizan su existencia.

Ana Luisa Valdés o la transfiguración de la angustia

El universo onírico y obsesivo de Ana Luisa Valdés halló su primer cauce en la poesía. Exilada desde 1978 en Estocolmo tras cuatro años de prisión, *Palabras para nadie* (1988) inauguró el feroz recorrido de su angustia abriéndose paso entre laberintos y naufragios, sendero insuflado de sueños, delirios, alucinaciones, hombres rotos enfrentados al absurdo cotidiano. El contraste entre poemas como «Instrucciones para volar» («las posibilidades/ de que se caiga/

son muy pocas») y el horror de los cuatro jinetes que llegan tarde al Apocalipsis o los mitos de destrucción de Casandra y Berenice, parecen indicar la ambigüedad de las palabras o del destino humano: «Palabra/ maga desmemoriada/... cambiando las esencias y las formas/... Palabra/ espejo quebrado/ que muestra/ cien mundos posibles/ todos falsos».

El paso del verso doloroso y concentrado al monólogo obsesivo se verifica en su primer libro de cuentos, *La guerra de los albatros.* Narradores masculinos se internan en la extravagancia de sus recuerdos o en el vacío de sus miedos, desacomodando una y otra vez al lector que se refleja en ellos. La muerte, a través de mutaciones biológicas, puede convertirse en un coleccionismo necrofílico («Álbum de familia») o derivar en la personificación hiperbólica y antropófaga de una casa («Sortilegios»); personajes acosados por el aislamiento, la soledad, las manías persecutorias («Sitiada») se repiten en el relato «La guerra de los albatros», donde esas grandes aves se apoderan de la casa y sirven de espías o de mensajeros en una guerra real o imaginaria. El mundo, espejo del alma, sucumbe en su indiferencia o trasluce un caos imposible de revertir, ante el cual solo es posible adaptarse precariamente. En ese cosmos se inserta «Regreso», aludiendo al fenómeno colectivo, no exento de rasgos autobiográficos, de la inmigración, con su creación de nómades, el destierro de seres eternamente insatisfechos, de gente sin raíz en parte alguna, obligada a llegar e irse una y otra vez.

Otras vertientes la constituyen cuentos de extraños relacionamientos, desencuentros donde la necesidad de lo novedoso o de lo sorprendente se ve destruida por la rutina («Carola»); la recurrencia al mito en «Reina de tréboles», donde una máquina de jugar ajedrez llamada Adán se convierte en espejo de su creador, configurada a su imagen y semejanza; o el imperio de la automatización en «Sortilegios», con su edificio-mundo severamente controlado, réplica indudable de una cárcel moderna. La ciencia ficción de Aldous Huxley y el humor felisbertiano confluyen en este cuento donde un perro cambia la rutina de un ascensor programado para vigilar a sus usuarios: el ascensor acabará adquiriendo vida jugando con los inquilinos, cambiándolos de piso a voluntad, apoderándose de ellos. *La guerra de los albatros,* por su unidad y su construcción sostenida es, sin duda, el mejor libro de Ana Luisa Valdés. Es de subrayar la influencia de Cristina Peri Rossi, quien compartió tareas con la autora en la editorial Ágora y prologó su libro.

El tema del espejo y del desdoblamiento encuentra su consagración en «Después de Alicia» (título elusivo que evoca a Lewis Carroll), cuento que da nombre al segundo de sus libros (1986) y que se reedita en *El intruso,* colección publicada en 1990. Relato confesional, el protagonista-narrador persigue eternamente a su sombra, teme perderla. La evocación nostálgica se abre paso lentamente en esa búsqueda: «Mi sombra desgarbada y larguirucha que gime por el que siempre fui, por el que no volveré a ser y por el que podría haber sido». De inmediato la sombra recuerda otras sombras y Ana Luisa Valdés, quien ha admitido que «las cárceles de Dostoievski o de Dumas o de Marcos Ana o de Nazim Hikmet, siempre me han parecido tan brillantemente descritas que nunca he considerado que las mías pudieran tener suficiente

valor literario»* halla aquí su modo más genuino de introducir el mundo de la prisión por primera vez con toda nitidez, inserto en el delirio del discurso:

> Mi sombra fantasma de otros tiempos en los que las sombras no hablaban ni jugaban... había tantos otros con los que compartir velas y vigilias, fiestas y sueños. Empecé a hablar con mi sombra en el mismo momento en que tantos otros lo empezaron a hacer, en el tiempo de las torres de cemento y hierro que nos apartaban del mundo porque habíamos amado tanto que era peligroso dejar tanto amor desparramado y suelto por la tierra...

Allí se inicia el desdoblamiento, fórmula de fuga a un tiempo siniestro, de aislamiento y pesadilla, que emerge como castigo al *hybris* del amor en exceso, de la generosidad desmedida. La costumbre infantil de hablar solo, de comunicarse con la sombra, será el logro de la ilusión de alcanzar un mundo perdido de libertad y naturaleza.

> Allí descubrí de pronto que hablar solo ya no era indicio de locura, que era señal de buena salud y de firme aliento, que la sombra se desprendía de mi carne desgarrada y que estaba indemne, más entera que yo, más completa, con la facultad de deslizarse por entre las rejas y contarme si había alguna flor, si algún rostro conocido entre tantas sombras. Y volvía y me contaba de otros tantos, hablando como yo, soñando despiertos y descubriendo que nuestras sombras eran invulnerables a la reja, que mientras ellas estuvieran con nosotros, no habría acero que nos separara del mundo ni puerta con siete sellos.

Estas dos últimas colecciones se prolongan en cuentos breves (a veces microcuentos) donde prevalece la mirada irónica, capaz de generar paradojas («En el nombre de la fe» y «En el nombre de la ciencia»), parodiar mitos hasta negarlos («El hilo de Ariadna», «El reposo del guerrero», etcétera), o aligerarse con fantasías históricas como «Patente de corsario», «La Santa Cruzada». El ludismo, en sus numerosas variantes, persiste en *El navegante,* su cuarto libro. Liberada de angustias y obsesiones en sus dos primeros libros, la prosa de Valdés profundiza vías ilusorias, fugas del pasado y del presente íntimo.

Leo Harari: la novela de la acción

Leo Harari fue liberado y puesto en un avión con rumbo a París el 27 de junio de 1973, día del golpe de Estado. En su única novela, *La nostalgia tiene bolsillo* (1985), Hugo, el protagonista, junto a muchos otros uruguayos que lograron escapar a la debacle, como en el tango, están «anclados en esta ciudad que parece siempre en otoño». El exilio puede ser «un deterioro lento pero aplastante, como el paso de un elefante»... «La ilusión, la esperanza, todo se va al

* E-mail de Ana Luisa Valdés al autor, 3 de marzo de 2003.

tacho.» Ante esta circunstancia, sin duda autobiográfica, una fórmula de salvación es recordar, dialogar con la experiencia acumulada, revivir detenidamente y sin idealismos la trayectoria de militante. Las condiciones pueden ser las mejores. «Para juzgar la Historia hay que mirarla desde lejos… es imposible cuando se está haciendo», deduce el narrador. En una estructura de claro diseño, ajeno a la crónica y al panfleto, el texto selecciona y explora en las contradicciones de la militancia, las expone en la confrontación de los personajes y en la búsqueda interior del protagonista. En interludios dospassianos, el narrador, siguiendo el paso de las estaciones, da rienda suelta a la imaginación en el entorno ciudadano, acompañando el ritmo de los acontecimientos.

A partir de un grupo de acción armada y siguiendo las peripecias de sus integrantes, la novela recorre distintos sectores y distintas realidades de una guerrilla urbana: las expropiaciones y los copamientos, la propaganda armada, la cárcel del pueblo, la columna política. Aunque se alterna en uno y otro personaje, el relato se concentra en Hugo, un joven identificado con el espíritu de cuerpo del grupo, fiel a la disciplina interna y a la vez con «la posibilidad de tener un espíritu crítico con respecto al accionar de la organización». No obstante, se añade, «el idealismo le oscurece sus dudas y las acciones terminan por arrastrarlo en el entusiasmo». Luchando consigo mismo, sobrellevando la doble personalidad que impone la legalidad y la militancia clandestina, vivirá la excitación del triunfalismo, la fiebre de la acción en detrimento de la formación política, por momentos la pérdida de referentes. Pequeñas intrigas lo llevarán a confirmar una angustiante discrepancia entre los llamados «políticos» y los «fierreros». La respuesta, sin embargo, es una sola: «meter pa' delante como siempre y más. Ganar nuestro peso dentro de la organización y esperar…». Para Hugo este será el único modo de vida posible, el insustituible, perderlo es el fin de todo. El horror de quedar «colgado» que sufrirá alguna vez anticipa el desconcierto del exilio. La nostalgia es inevitable, dulce y amarga al mismo tiempo.

Afirma Yessie Macchi, a modo de presentación del texto, que «el relato, según su propio autor, no pretende ser más que un testimonio de alguien que tuvo el coraje de hacer historia, y la suerte de conocer a quienes sumaron sus corajes al suyo y al de tantos miles». A excepción de los fragmentos novelizados del fatídico 14 de abril de 1972 por González Bermejo y David Cámpora en *Las manos en el fuego* y de cuentos de Phillipps-Treby, Hiber Conteris, Rodolfo Wolf, Roberto Meyer y Domingo Trujillo, ningún otro ex preso uruguayo ha ficcionalizado por extenso la alegría y la zozobra, la pasión y la entrega que implicó el trajín cotidiano en una organización guerrillera urbana.

Voces del pueblo en la lejanía

Aníbal Sampayo: la canción protesta

> La poesía descubrió la estricta contemporaneidad y la problemática más cercana, cotidiana y compartida, mostrándose capaz de abordar velozmente, antes que la novela, más intensamente que el cuento, los asuntos que los mecanismos de comunicación (diario, cine, etcétera) no son capaces o no quieren tocar, puesto que queman,

afirmó Ángel Rama al prologar *La canción protesta* (1968), una selección de canto popular realizada por Daniel Viglietti. (109)* «En este abrirse de la poesía se sitúa la irrupción de la canción protesta, que no es sino una poesía cantada en la gran tradición que al género le viene de sus orígenes más remotos», agregó. Folcloristas, cantores populares, propagaron con rotundo éxito ritmos a veces antiquísimos (cielitos, vidalas, milongas, etcétera) que sirvieron de soporte musical a letras de hondo contenido social. Era el «canto popular», conjunción única de lo nuevo y lo viejo, de juglares con guitarra acompañando la lucha del pueblo, animándola, enardeciendo multitudes.

El fenómeno, que se repetía con igual fervor en España, Cuba, Brasil, Argentina, Chile, etcétera, posibilitó en nuestro país un alto número de receptores pertenecientes a todas las capas sociales y una gran cantidad de letristas que lo nutrieron, entre los que se destacaron Ruben Lena y Washington Benavides. Junto a ellos, proliferaron «cantautores» como Daniel Viglietti, Osiris Rodríguez Castillos, Alfredo Zitarrosa, Yamandú Palacios, Tabaré Echeverry, Marcos Velázquez, José Carbajal «el Sabalero», Héctor Numa Moraes, Jorge Salerno, Carlos Molina, Aníbal Sampayo y muchos otros. Desde 1972 en adelante la mayoría de ellos debió exilarse (Viglietti, Zitarrosa, Velázquez, Carbajal, Numa, Palacios, Rodríguez Castillos) y otros fueron presos (Sampayo, Oscar «Laucha» Prieto, Ricardo Collazo); sus canciones fueron prohibidas, el género mismo desapareció por algunos años.

El creador de «Río de los pájaros», «Garzas viajeras», «Kí chóroro», «Patrón», «Cautiva del río», «Hasta la victoria» y otros grandes temas internacionalmente conocidos, tuvo en sus comienzos una vida agitada que lo llevó de empleado del ferrocarril Midland a perderse en el Paraguay, trabajar de payaso en un circo por casi dos años, viajar por Santa Cruz de la Sierra, cantar en Manaos para turistas en safaris y en pueblitos del interior argentino que aún no tenían radio, o hacer «los carnavales» en Montevideo. Presenció el golpe de Estado de Stroessner en Paraguay, visitó obrajes y yerbatales donde los mensú, como en el cuento de Horacio Quiroga, en pleno siglo veinte eran asesinados en lo profundo de la selva, conoció las condiciones de trabajo en las minas de Bolivia. Cuanto más conocía más le dolía América. «Llevé ese dolor a la música», le

* Puede consultarse también *El cantar opinando*, de Hugo García Robles (selección, prólogo y notas), Montevideo, Alfa, 1969.

diría a Carlos Caillabet en 2001. (24) Profundamente identificado con el río Uruguay, Sampayo ha cantado a los personajes que viven junto a él, pescadores, hacheros, carboneros, gente que anda en el monte, el hombre del litoral que vive en benditos o cayampas, los que

> pasan todo tipo de peripecias cuando llega el invierno y la creciente les lleva ranchos, sueños y muchas cosas más... En esas canciones trato de transmitir lo que pienso de los hombres humildes, de los desposeídos, e intento despertar valores de solidaridad aunque sé que con mis canciones no arreglo la sociedad. (85)

Influenciado en sus inicios por el folclore argentino, por el chamamé correntino y entrerriano, cautivado luego por el arpa, la galopa y la guarania paraguayas, Sampayo partió del paisajismo y su vibración de sensaciones para recalar cada vez más en la realidad social y en la historia artiguista. Prueba de ello es su cantata «A José Artigas» (1970). De allí a la militancia revolucionaria había solo un paso. Anduvo con Sendic, se integró al movimiento tupamaro y, detenido en 1972, pronto compartiría una celda con Oscar «Laucha» Prieto.

> Después de andar tanto, la cárcel me ayudó a ordenar mis ideas, leí mucho. Al principio no nos daban lápiz ni papel. Pero cuando nos lo dieron escribí la cantata a Leandro Gómez que fue un nacionalista, un artiguista. Y yo, yo soy artiguista. Cuando fui a Paraguay lo primero que hice fue ir a conocer el sitio donde murió Artigas. Quería consustanciarme con la vida de Artigas. (24)

Fue también allí, «en ese campo de concentración de Uruguay», donde en la Navidad de 1973 Aníbal organizó «un festival cultural donde participarían él, «el Laucha» Prieto, yo mismo, «el Tortuga» Almeida y otros que ahora, por la distancia del tiempo, desgraciadamente no recuerdo. El resultado fue que actuamos durante toda una semana a «teatro lleno». Siempre tuvimos que colgar el cartel de «entradas agotadas», recuerda Ricardo Collazo, otro artista popular que debió pasar por la prisión y el exilio (28).*

En 1980 Aníbal recaló en Suecia, residiendo en Malmö, donde, con su música, comenzó de inmediato a trabajar en solidaridad con los presos políticos uruguayos. Con su arpa y su guitarra participó de numerosos actos solidarios; en 1982 actuó en el Folkesthus de Estocolmo en homenaje a la consagración de Gabriel García Márquez como Premio Nobel de Literatura; en ese año y en 1984 recorrió muchos países de Europa, Australia, Canadá, casi toda América, deteniéndose solo en las cercanías de la frontera uruguaya. Desde el remoto norte de Europa su artiguismo a flor de piel trascendió a un americanismo de pasado y presente. Eso es lo que indica su casete *Canto a la liberación* (1982), con canciones que llevan por título el nombre de muchos de

* Cantante y compositor, Ricardo Collazo integra en Suecia, junto al cantante y autor chileno Gastón Villamán, el dúo Coirón.

sus héroes: Tupac Amarú, Simón Bolívar, José Martí, Mariscal Solano López, Emiliano Zapata, Omar Torrijos, Carlos Fonseca Amador.

Juan Baladán: los ríos de la sencillez

Los comienzos de la actividad artística de Juan Baladán se remontan a una revista cultural estudiantil, *Aeda*, (1961-1962, dos números) fundada en Treinta y Tres del Olimar, su ciudad natal, en el verano de 1961, junto a otros jóvenes, algunos de los cuales como Jesús Rodríguez y Raúl Martínez, correrían más tarde la misma suerte que Juan.* La revista, aunque efímera, contemporaneizó con un momento histórico en la trayectoria de la ciudad, momento en el que confluían la poesía de Ruben Lena y de Lucio Muniz, las promesas de Braulio López y José Luis (Pepe) Guerra y los cuentos del maestro José María Obaldía.

Baladán, detenido en 1971, llega al Penal de Punta Carretas con dos ilusiones que jamás lo dejarían en paz: la poesía y la música. A lo largo de sus catorce años de prisión, una de las más largas del período, no descansó en lo que respecta al conocimiento de instrumentos musicales (guitarra, flauta, etcétera), el estudio del folclore sudamericano siguiendo los pasos de Atahualpa Yupanqui y Heitor Villa-Lobos, la elaboración de partituras y los repetidos intentos de musicalización de poemas propios o ajenos. Sergio Altesor recuerda haberle entregado, en Punta Carretas, un cuaderno de poemas a Baladán para que se lo musicalizara. El fruto más importante de esa iniciativa fue la canción «Compañera», que se convertiría en un clásico de la cárcel y sería posteriormente grabada en el CD «Canzoni D'Amore e di speranza» (Brescia, 1986).

Su labor tenaz en el Penal de Libertad, a donde fue conducido en 1972, dio lugar a buena parte de los poemas que luego publicaría en su primer libro, *Voy soñando calles* (1989) y a su pieza musical «Sierras del Yerbal», estrenada por primera vez en Rotterdam en mayo de 1983 por un grupo de músicos holandeses cuando aún el autor permanecía preso. En los mismos días, desde la República Federal Alemana, el célebre violinista Jehudi Menuhin iniciaba por radio una campaña por su liberación. En los últimos años de su prisión Baladán recibió el apoyo de otras personalidades y artistas europeos, de Amnistía Internacional y de AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas).

Los poemas carcelarios de *Voy soñando calles* (libro compuesto por tres secciones cronológicas: «Algunas poesías de la cárcel», «Poesías escritas en 1985 después de ser liberado» y «Otras poesías») aun maniatados por cierta ingenuidad de forma pero forjados en la búsqueda de una voz personal, abogan ya decididamente por una sencillez que le permita una comunicación directa, sin ambigüedades. Algunas creaciones como «Tu nombre» (compues-

* Hubo dos números en 1962 de la revista *Aeda* bajo la dirección responsable de Jesús Rodríguez, con Raúl N. Martínez y Juan Baladán Gadea en su consejo de redacción. En la actualidad permanece como revista virtual editada en Brescia (Italia): <www.bric/org/aeda>.

ta de memoria en 1975, en la celda 6 de «la isla») «Carta para Eva» (escrito el 2 de marzo de 1982 al recibir con tres meses de atraso la primera carta desde el exilio e inspirada en un poema sobre el mismo tema de Sergio Altesor, al que cita) «San Romero» (musicalizada y cantada en el Penal en homenaje al crimen de Monseñor Romero)* y «La vuelta de don Quijote», serían luego reiteradas en múltiples oportunidades; otras, como «Homenaje a Hugo Dermit»** y «Montevideo» (algunos de cuyos versos dan título al libro) hallarían solo en ese pequeño volumen su espacio único. La naturaleza como referente de privilegio, la dualidad armónica de lo imprescindible y lo cotidiano, la idealización del amor y de la causa popular, afloran allí como un potencial en espera de ámbitos de serenidad y reflexión para su desarrollo.

El exilio en el norte de Italia, la vuelta a la normalidad, el reencuentro con la familia y el paso de los años terminarían por darle un sello definitivo a su obra. La mirada se concentrará en los seres cercanos (la esposa, la hija, los amigos) y en una naturaleza a la que aprende a conocer y transformar. El lejano río Olimar, incansablemente evocado con tonos manriqueños y machadianos, será sublimado por el Lago da Garda, al que sentirá con rotundidad de mar.

Su segundo poemario, *De soledad y amor* (*Di soletudine e amore*, 1998, edición bilingüe), durante dos semanas será el libro más vendido en esa ciudad. En él, la naturaleza y la melancolía se imponen en sus versos hasta alcanzar una esforzada plenitud. Sencilla hasta la transparencia, breve, concreta, tan despojada de solemnidad anafórica como de todo barroquismo, su poesía encuentra en el cosmos la única gran metáfora para vaciar su interior y dirigirse al mundo. Será ahora una poesía paisajista, como las pinturas de aquellos viejos impresionistas finiseculares que montaban su caballete al aire libre. Poesía marina, mejor aún, de orilla, de mar que se experimenta desde el borde, desde la arena de la playa donde mueren las olas y se huele la sal. Poesía depurada de todo lo urbano, donde el único artefacto humano puede ser una barca solitaria y en suspenso que sueña con puertos remotos donde nunca estuvo.

Poesía intimista y melancólica, cuajada en claroscuros de sombra —luz y silencio— música. Sombra de cicatrices que no se pueden borrar (cuando la ausencia,/ la prisión y el exilio/ alejaron la ternura), luz de familia y de amigos. Silencio de soledades y en la noche constelada de estrellas «música de Bach». El pasado perdura en poemas como «Historia», «Quinto Centenario», «Estrella y jaguar» y se vuelve dolor profundo con la muerte de Pier Luigi Murgioni,*** su amigo y ex compañero de prisión.

Árboles en la ribera (*Alberi sulla riva*, 2002, reedición 2006) continúa esencialmente en la misma línea poética. La ciudad ingresa tímidamente en su

* Como pieza musical «San Romero» fue ejecutada por última vez en la Catedral de Novara el 24 de marzo de 2000 en presencia de autoridades religiosas, un representante del pueblo armenio y una judía sobreviviente del campo de concentración de Dachau. (Información brindada por e-mail al autor)

** Militante tupamaro asesinado por la dictadura en 1980, tras ocho años de prisión en el Penal de Libertad.

*** Sacerdote católico de origen italiano, varios años preso en el Penal de Libertad.

mundo lacustre, pero el mar continúa allí y firme permanece su atracción: «Solo me queda el silencio.../ y una barca/ abandonada en la ribera/ que dormirá/ hasta que las olas y el viento/ la lleven consigo.» En el largo poema que clausura el libro: «A mis amigos», la cárcel, recordada a quince años de distancia, es una pesadilla sombría, una especie de muerte de la que se sabe sobreviviente y a la que evoca con ecos de San Juan de la Cruz: «Hemos pasado/ por valles de sombras/ de muerte/ cuando/ la noche más obscura/ y triste/ cubrió los campos y poblados/ y la ciudad se volvió gris/ y solitaria».

José Alanís (Pepe Veneno): el «canto popular» en el Carnaval

Haber revolucionado el Carnaval allá por los últimos años de la década de los sesenta con la murga «La Soberana» (de la que fue fundador, letrista y director) le costó caro a José Alanís. A partir de 1975 sus obras fueron censuradas y expresamente se le prohibió toda actuación en cualquier parte del país. Procesado ese mismo año por «Vilipendio y atentado a la moral de las fuerzas armadas», debió pasar tres años y medio en la cárcel de Punta de Carretas. Como ha afirmado el autor,

> por ser un poeta popular que se atrevió —como libre pensador— a sustentarse con las vivencias de su pueblo, darles a estas una estructura poética, adaptarlas a ritmos reconocidos en el acervo popular, y devolvérselas a su real destinatario: el propio pueblo.*

En 1979 llegó a Suecia como refugiado político y desde entonces vive en Rinkeby, la ya mencionada populosa barriada de emigrantes de Estocolmo. Allí, nada de la creación le es ajeno: radio, teatro, cine, pintura, periodismo, enseñanza del arte popular. Allí funda la murga «Uruguay, cultura y resistencia» que supo poner 50 personas en escena y que entre otras cosas representó a las Madres de Plaza de Mayo, y luego «La Casona», centro de poesía, pintura y teatro. Fluctuante entre la bohemia y lo naif, entre la murga y el tango, incursionó en la poesía en 1985 con *Perfiles de la sangre y sus caminos* (Estocolmo). Los diez «perfiles» allí expuestos, aunque no todos son claramente diferenciables, constituyen una síntesis de su identidad, la transparencia de su pasado y de su presente. Allí están sus recuerdos, la nieve del exilio y también sus fantasías, un renglón inesperado que Alanís explora con la misma familiaridad con que abraza al tango y a la murga.

«La poesía es/ un enfrentamiento cotidiano con la duda./ Una reflexión desde la aurora hasta el/ ocaso. Una búsqueda entre laberintos y tinieblas/... una metáfora suspendida en el espacio», ha escrito en *El libro de las trilogías* (Malmö, 1995, prólogo de Roberto Mascaró), su última obra. Poesía autorreferente, también es placer, amistad, nostalgia, ausencia, soledades,

* Testimonio de José Alanís al autor.

imágenes que se brindan como semillas y a la vez imágenes de un mundo conflictuado que se nos han vuelto familiares y cotidianas. Versátil, con audacia, Alanís no duda en ensayar los más variados ritmos, incluso hasta parodiar el soneto clásico. La heterogeneidad de este conjunto de trípticos incluye también la sátira de resonancia murguera en «Tímidamente utópico es el poeta», tímido al que se le atribuyen todas las audacias imaginables: «naif hasta en los sueños:/ se inventa una pradera colmada de naranjas/ y vuela/ recreando un cuadro de Chagall». Finalmente, en «De las borracherías» su talento humorístico y esperpéntico se despliega a ritmo de popurrí.

Conviven en el exilio aquellos que prolongan la atmósfera de la cárcel en el páramo del destierro y los que cargan con su nostalgia a cuestas; los que llevan las herramientas y los conceptos aprendidos en los recintos carcelarios al espacio más amplio y ajeno de países que no son los suyos y los que beben y viven del venero popular. Unos y otros tienen mucho para decir, para sintonizar su voz con una nueva problemática que los interpela y a la cual deben responder obligadamente.**

** Otras obras consultadas para este capítulo: Achugar, Hugo. «El exilio uruguayo y la producción de conocimientos sobre el fenómeno literario» en *Ideologies & Literature*. Minneapolis, nº 16, 1983; Leiva, María Luján. *Uruguayos en Suecia (1973-2000)* disponible en <www.rebelion.org/docs/8701.pdf> y *Latinoamericanos en Suecia. Una historia narrada por artistas y escritores*, Uppsala, 1996.

11. Los «nuevos»

Los poetas del después

Los poetas que acuñaron sus primeros versos en las celdas fueron creciendo en libertad. El destino de ellos fue diverso, en lo vital y en lo poético. Se abrieron como un abanico que partió del mundo de los sesenta para adaptarse a nuevas realidades y nuevas estéticas.

Hugo Gómez

La ruptura vital que significó los primeros días de libertad halló, como era dable esperar, más de un cauce poético. Con estilo coloquial, apuntando siempre a la circunstancia inmediata y al diario vivir, Hugo Gómez abordó ese gran momento de plenitud en *Deliberados* (Ediciones de Uno, 1987) y lo presentó haciéndolo extensivo a los muchos que por marzo de 1985 nos conmovíamos con la misma realidad.

Todo acicatea al poeta: el hambre atrasada, el reencuentro con los fantasmas del pasado, la ciudad con su principal avenida y sus plazas, la gente, los objetos cotidianos, la necesidad de un trabajo, la pareja, el hijo, la juventud. La lucha interior, de doble adaptación a la geografía y al tiempo, a la sociedad y a la recién inaugurada democracia, le genera un desconcierto que, aunque previsible, no es menos doloroso: «Ando buscándome/ y no me encuentro», dirá, fluctuando entre el que era hasta ayer y el que es hoy, percibiendo su propio desdoblamiento entre más de una década de vida asentada a los condicionamientos de la prisión y el nuevo vértigo de la libertad.

Como también lo experimentara Francisco Lussich, abrir los ojos a su alrededor intensifica el drama: «Me cambiaron la ciudad/ mi paso no conjuga los verbos del presente/ otro mi pueblo/ más sufrido/ más hambriento». Las calles ya no son las de antes y la nostalgia lo abruma: «la calle principal de la ciudad querida/ tantos años evocada/ revivida/ esquina por esquina/ boliche por boliche/ pedrada por pedrada/ enchufe por enchufe». «La cabeza» de todo el pueblo se le aparece aún cubierta por «una enorme capucha militar», los jóvenes forman parte de «una generación encapuchada». Hasta lo más mínimo promueve el desencuentro: ya no existe el reloj a cuerda ni el yesquero.

Comprende entonces que «el bicho preso/ es un bicho de anclas», el ancla de la celda y el del trille diario; el ancla de las fotos en la pared, de la carta y la visita periódica; el de los pocos y sustanciales soportes afectivos. Ahora deberá buscar otras anclas, otros arraigos, puntos de apoyo para comenzar de nuevo.

El presente y el pasado se confunden inevitablemente en cada instante, en cada urgencia: no hay con quién compartir el mate amargo de la mañana, no

hay a quién «contarle mi último sueño/ el coitus interruptus/ por el timbre de mierda». La pareja ya tampoco podrá ser y solo queda la angustia del hijo.

La transparencia interior, codificada en expresiones populares, mezclando al igual que en el caso de Olivera, el lunfardo tanguero y la «jerga canera» con vital espontaneidad, vuelven a su poesía bohemia y desprejuiciada, sin cánones ni formalismos. El humor amargo, sutilmente irónico, recorre la obra: «las dudas/ son calambres del cerebro»; «la infancia es un triciclo/ con las ruedas chuecas». No falta cierta retórica, mucho recordarse a sí mismo tantas ideas que, a fuerzas de repetidas, siente bien suyas. En última instancia, el poeta sabe que todo depende de él mismo, de su experiencia y ganas de vivir, de su voluntad en superarse. Lo sabe al cabo de la jornada, cuando junto a su ventana, suspendido en el paisaje nocturno, lo asalta la reflexión: «mientras cabalgo la luna/ prendiendo las estrellas/ una a una/ con mi faro».

Ese humor amargo, de puro irreverente se tornará ácido y de profundo escepticismo un lustro después, cuando el poeta se interne en el marasmo ideológico que sacudió a buena parte de la izquierda mundial (e incluso de la nacional), tras la revisión impulsada por Mijaíl Gorbachov en la Unión Soviética. En *20 poemas perestroicos y un epílogo manontropo* (1990) el marco a la palabra del poeta se encuentra en los epígrafes humanistas de Ernesto Guevara que, al principio y al final, confrontan su significado a un soporte iconográfico donde Superman sobrevuela el Kremlin y Lenin se ve sitiado por botellas de Coca-cola o se transfigura en Mickey Mouse. En el interior la burla a los nuevos postulados acompaña a la sentencia despiadada: «En la Bolsa/ los Dogmas/ los Grandes Dogmas/ se cotizan muy bajos últimamente./... Los principios no se cotizan/... se regalan». No se trata de una mirada distante o «balconera»: nadie está libre de los dardos de la ironía: «Nuestros gurises/ pobrecitos/ ¡qué puterío tienen en la cabeza!/ Es por el rock./ ¿Nosotros?/ ¿Qué tenemos que ver?/ si estamos claritos». El tema no es menor y constituye una de las pocas muestras de creación artística en nuestro país dirigida por entero hacia un tema que se quiso considerar lejano por no decir tabú.

Gabriel di Leone

«La noche de los miedos», es el único texto de Gabriel di Leone que hace referencia expresa a su pasaje por la cárcel. El extenso poema incluido en *La expresión poética de los presos políticos* se destaca por su fuerza combativa, de denuncia y esperanza a la vez. La ruptura de estilo es notoria en los dos volúmenes publicados, *27 de Moëbius y la Capitana* (1994) e *Incendio intencional* (1996, mención especial en el concurso de poesía inédita de la Intendencia Municipal de Montevideo).

Con pulso firme, la estética de di Leone inventa un universo propio donde lo sensual y lo erótico se conjugan con lo revulsivo e iconoclasta. Tomando por destinataria a una mujer (la Capitana) el humor irreverente de su primer libro no elude la parodia y los juegos de intertextualidad para combinar plásticamente lo universal —expresado por el arte pop, Günter Grass, Ernest

Hemingway, los Beatles o John Wayne— con la cotidianidad local de Peñarol, Punta del Este o el Pan de Azúcar.

Con mayor sentido unitario, en *Incendio intencional*, la construcción de sus poemas apela a otros códigos, como el publicitario, o abunda en el uso del calambur como en el poema «Seguridades»: «buen albañil labura bien evita el error/ escurre el astrolabio/ (al labio astral le ocurren erráticas sílabas/ evidencias)/». Su poesía se inscribe, de este modo, en la línea del neo-barroquismo dominante en los últimos quince años en nuestro medio, experimentando con un lenguaje autorreferente que convierte al poema en una búsqueda constante. Emparentado con la lírica de Juan Cunha, la de Enrique Fierro o la más reciente de Eduardo Milán, el poeta prefiere remontar su sentido de la libertad a la herencia del simbolismo francés y a Maldoror.

Los narradores del después

Roberto Larrea, Carlos Caillabet, Ruben Abrines, Jorge Luis Freccero, Hugo Bervejillo, Omar Mir, Alfredo Alzugarat

Roberto Larrea y la parodia

En 1976 llegó al Penal de Libertad Roberto Larrea, quien había iniciado su trayectoria literaria ese mismo año con la publicación del libro de poemas *La Sántola* bajo el seudónimo de Malacoda. También ese año, su sátira del género policial, «El arte de escribir un *thriller*», mereció la inclusión en la antología *Los más jóvenes cuentan.* «Única», «rara» y «singular», son los adjetivos que ha empleado Milton Fornaro (45) para ponderar esta obra y señalar que se trata de una epístola escrita en versos alejandrinos pareados que demuestra un fresco humor y un notable dominio del género.

Tras la salida de la cárcel, en 1989, publicó su única colección de cuentos a la que, de manera emblemática, llamó *Boniatos.* Dentro de la jerga carcelaria, el vocablo «boniatos» significó la creación artesanal, de valor autodidacta o semiautodidacta. Es indudable que, al escoger ese título, Larrea ha querido que sus cuentos sean tomados como los de un aficionado, realizados por el mero gusto de la diversión y el entretenimiento propio y/o de otros. Las siete narraciones no disimulan un sentido del humor y un espíritu paródico que, sin lugar a dudas, convierte estas cualidades en las más representativas del autor.

Algunas de sus estrategias paródicas implican la presencia de un pórtico introductorio que sirve de excusa para la realización del relato. El recurso, muy extendido a finales del siglo XIX en autores como Antón Chéjov, Guy de Mauppassant e incluso Horacio Quiroga, se plasma en primer lugar en el cuento «Morir con las botas puestas» que comienza relatando la agonía de un oficial de Oribe. Cuando el lector espera un relato histórico, el militar moribundo, en su delirio, cuenta una historia sobre animales de variadas especies que se relacionan entre sí de manera aberrante. Más que frustración de la expectativa, lo

que hay es una negación de un texto por el otro. A la inversa, en «Trenza de dos», el relato histórico, situado esta vez en el campo rival a Oribe, en el gobierno de la Defensa, niega otro texto de similares expectativas. El pórtico, esta vez, se encuentra en la cotidianidad que vivía el autor y se resuelve en un audaz parafraseo del comienzo del *Quijote:*

> En un lugar del departamento de San José, de cuyo nombre no quiero acordarme, carpían, una tarde de verano, la hierba de los alrededores, tres señores en ropa de fajina. Un poco más allá, observándolos, otro señor, vestido de verde, con expresión de penoso aburrimiento.

Lo que podía ser un solapado relato carcelario variará de rumbo por completo debido a que dos de los personajes son profesores de historia. La evasión temática niega la cotidianidad carcelaria.

Creador de reinos imaginarios, en un claro estilo coloquial, Larrea desnuda la hipocresía, la cursilería, la frivolidad y vulgaridad presentes en muchos de sus personajes, apenas ocultas bajo una pátina de solemnidad. El «divertimento» lúdico, el intento de crear riéndose de todo convencionalismo subrayando a la vez aspectos críticos, caracterizan a un libro que en su momento pasó casi desapercibido.

Carlos Caillabet: las palabras y la vida

Confiesa Carlos Caillabet que escribe juntando palabras.

> Parece muy rápido pero no. Esa palabra y sus amigas tienen en mí añares de historia. Son más viejas que yo y vienen desde muy lejos. Aunque solo demore unos minutos en combinar las palabras con sus amigas y la historia. (25)

Cuando las palabras encuentran un eco en la vida, en la experiencia, el escritor hilvana su discurso en la introspección, en el buscarse a sí mismo y a su pasado. Cada palabra, cualquier palabra, toca fibras íntimas y sirve de disparador evocativo, de catapulta de la memoria y la pasión. Cuando a las palabras se las lleva dentro y cada una adquiere un valor único, no se proyectan obras de grandes dimensiones ni preocupan personajes y situaciones, se establece lo breve, la pequeña artesanía, la prosa poética o simplemente la miniatura capaz de encerrar lo universal. Se es poeta sin serlo o asomándose a la poesía para vertebrarla en ideas o pensamientos.

Los dos primeros libros de Caillabet —*La última trinchera* (1995) y *Un pañuelo rojo en la memoria* (1996), ambos recopilaciones de una columna libre en el semanario *Mate Amargo*— constituyen un heterogéneo «cajón de sastre» donde se acumulan anécdotas, consejos, sentencias, apólogos, reflexiones, viñetas, apostillas, retratos, esbozos de cuentos y a veces poemas o cuentos

completos. Los más diversos temas caben en su brevedad y solo la coherencia y la personalidad de quien escribe aporta la unidad que sostiene a la obra.

Predomina lo autobiográfico, lo vivido y lo soñado, el recuerdo y la observación. Caillabet se halla en diálogo permanente y directo con la vida diaria y con el mundo. Es un cazador de palabras y de esencias, alguien que busca y nunca deja de buscar. Que busca su alrededor, a otros, a sí mismo. Por eso sus textos siempre son aproximaciones, material tomado en bruto de la vida diaria. Lo que para otros sería materia prima para la imaginación, en él es sustancia.

Haciendo equilibrio entre lo lúdico y lo trágico, entre la ironía, el humor y la autoironía, bohemio, irreverente, a veces sacrílego, una vida de compromiso y de puro riesgo le da permiso para saltearse las clasificaciones genéricas y para ver el mundo desde un ángulo nada conformista. Es una actitud, una filosofía de la vida expuesta una y otra vez, siempre tan pura y diáfana como en la primera ocasión.

No obstante, dos tópicos le son inocultablemente recurrentes: la literatura y la cárcel. Gran lector, Caillabet es capaz de tutearse con Fiodor Dostoievski, Gustave Flaubert o Miguel de Cervantes, o charlar de igual a igual, con propiedad, con los personajes —eternamente presos y eternamente libres— de *Historia en dos ciudades* o *El Conde de Montecristo*, evocar a Ernest Hemingway o a Jack London y admirarlos sin ignorar sus costados débiles, los que impiden olvidar que también fueron humanos. Los lleva en la vida como armas para deducir y amar la realidad. Los tiene en su dormitorio, junto a la Biblia y Patoruzú. Lo libresco en él deja de serlo porque se integra a su diaria existencia. No halla diferencia entre literatura y vida.

La cárcel, por su parte, es en él un manantial que seguramente nunca cesará de fluir. Un referente que, tras trece años, impregna y hasta empapa todos sus conocimientos. Mentalmente, vuelve a ella una y otra vez. Sus libros transcurren en una apertura a distintos temas para volver cada poco a esa memoria de la cárcel, como si se tratara de un estribillo que sostiene el ritmo de la creación. Desde la impotencia para transmitirlo todo —«nosotros tenemos secretos porque no hay imagen ni vocabulario capaz de explicarlos»— que recuerda a la poesía de Fabbri, pasando por el reconocimiento íntimo de la transformación de su persona, de ya no ser los mismos, de que alguna parte de nosotros ha quedado entre las paredes de aquel edificio siniestro; hasta el temor al suicidio o a la locura, la soledad, el recuerdo de compañeros entrañables.

Aupados en estos dos ejes aparece la infancia y juventud, la militancia clandestina, el amor, los sueños, Paysandú, la vida, la muerte. Nada le es solemne y todo le resulta valioso de abordar, desde las hormigas hasta el fin de la economía, desde el placer íntimo hasta el insomnio. Así en aproximadamente trescientos mini-textos. Algunos, como «Reforma agraria», «La vida y la muerte según Julián», «Sirenita posmoderna», «Los ingenuos y los libros», «La lucha por la libertad», el cuento «La transformación» (publicado en la antología *Paysandú x 4*), pueden destacarse sobre otros menos logrados, pero en general resulta difícil recordarlos en particular. Todos tienden a fundirse, en una escritura pareja, que evita todo rebuscamiento, y en el espejo de una personalidad crítica, reflexiva y profundamente sensible.

Periodista por profesión, Caillabet viajó a México para escribir *Chiapas el choque de los vientos* (1997), abordó numerosos temas vinculados al síndrome de Down (*La lenta construcción del arco iris* [2000]) y plasmó un homenaje lírico a los desaparecidos en *Nomeolvides* (2002) sobre un libro de fotos de Annabella Balduvuino con prólogo de Daniel Viglietti. Últimamente ha publicado una serie de reportajes bajo el título *Retratos con historias. Paysandú* (2003).

Ruben Abrines: anclajes de una trayectoria

Militante político desde 1960, tras cinco años de encarcelamiento, entre 1979 y 1984, Ruben Abrines se exiló en México donde vivió entre 1987 y 1993. Fue allí que comenzó a escribir sus primeros cuentos, tarea que continuaría esporádicamente a lo largo del tiempo y que, tras su regreso a Uruguay, culminaría con la publicación en 2001 de su colección *Jaque mate a la guardia y otros cuentos.* Ilustrado por otro ex preso, Arturo Castellá, el libro reúne veinte relatos cortos, en su mayoría referidos a instancias biográficas, destellos relevantes de una azarosa existencia. Se destaca así «Primer viaje al norte», detalle de su toma de conciencia social en los comienzos de los sesenta durante un viaje en ferrocarril a Bella Unión, la tierra de los cañeros; «El barco griego», donde el dolor de la tortura se alterna con el relato paralelo de una nave lista para zarpar; numerosos cuentos breves que tienen por tema la mujer sola o momentos de amor, y una trilogía final presentada como avance de lo que sería una futura novela, «Zanja reyuna», centrada en un rancherío fundado por hijos de inmigrantes.

Dos cuentos refieren directamente a la experiencia carcelaria: «Están rodeaus» y «Jaque mate a la guardia». En el primero, la resistencia a través de la manifestación del humor, una actitud constante en el Penal de Libertad, logra invertir la realidad desestructurándola al punto de convertirla en objeto de risa. Así, el simulacro del zafarrancho, utilizado para crear un clima de terror entre los presos a la vez que exigía conductas represivas de la guardia, es presentado como si «realmente» se estuviera ante un motín: los supuestos sitiadores se convierten en sitiados, los represores hacen el ridículo, la burla anula al miedo. Finalmente, en el otro relato, una verdadera «operación» solidaria en los calabozos de castigo requiere de un ingenio y una astucia similares a los exigidos en una partida de ajedrez.

Abrines, que cursó educación para adultos a los 25 años de edad, plenamente autodidacta en su labor, narra desdeñando una armazón estructural del relato. Su preferencia por la pequeña anécdota, la crónica o la estampa, depende las más de las veces de la observación subjetiva del detalle, de la mirada selectiva, elíptica, capaz de humanizar cuanto ve en tanto se vale de unos pocos elementos para encerrar su mensaje.

El mundo onírico de Jorge Luis Freccero

En 1967 Jorge Luis Freccero llamó la atención del jurado de la Feria Nacional de Libro y el Grabado, integrado por Juan Carlos Onetti, Armonía Sommers y Juan Carlos Álvarez. Por decisión de ese Jurado su cuento «Juego» fue incluido en el volumen colectivo *Diez sobres cerrados.* Se iniciaba así un universo lúdico y onírico, de neta estirpe cortazariana, que el autor ratificaría con su novela breve *Trifos y náuseas* (1969).

Fundador de Teatro Uno, crítico teatral luego, Freccero no abandonó jamás ese su espacio propio de delirio, de fantasía sin ataduras, donde lo absurdo, lo insólito y lo poético se dan la mano. Así lo demuestra, casi veinte años después, su colección de cuentos *Parricidio con granate tenue* (1987). Cuando los nenúfares y los heliotropos se convierten en animales carniceros y a los misteriosos cuernasoles le siguen los coliflores salvajes, la realidad se invierte sin perder la ternura, lo inquietante permanece latente hasta estallar en gritos de angustia y los sueños desembocan azarosamente en el humor o en la pesadilla truculenta, provocando tanto la lectura incómoda como el placer sin preguntas («Los nenúfares en flor», «Los heliotropos se hicieron presentes», «Réquiem para un ahorcado», «El llanto»). En sus relatos intensos, maravillosamente íntimos, su fantasía no duda en invadir la sintaxis, en jugar con neologismos o rehacer el lenguaje («Adiós a María Pepa»).

El duro recuerdo de la cárcel legó dos relatos realistas a Freccero: el breve y puntual «El viejo», registro de alguien con demasiados años encima como para sobrevivir a la prisión, y «Tantas filas de sillas», donde la alternancia de voces narrativas y el ritmo vertiginoso del relato contrastan con la tensa espera de quienes aguardan ser conducidos a la sala de tortura.

Resulta sintomático que sean estos cuentos, ubicados al comienzo de su libro, los que sirvan de portada al fluir de sus delirios. La vida onírica, indiscutiblemente ligada a la vida sensorial, emocional e intelectual, contribuye también a un adecuado procesamiento de las vivencias traumáticas de larga duración. «Lenta y sistemáticamente a lo largo del tiempo los elementos que por su peligrosidad fueron sepultados en el inconsciente van accediendo a la conciencia a través del sueño», afirma la psicóloga y ex presa política Lía Maciel. (63) Es un doble proceso de internalización y sublimación donde —como en la narrativa de Freccero— sueños y realidad se mezclan al punto de convertirse en espejos que se interpelan para cuajar la creación.

Más allá de su deuda con Cortázar, la obra de Freccero no está exenta de esa «imaginación enloquecida» que ocupó a la narrativa de Teresa Porzekanski, Mercedes Rein, Cristina Peri Rossi o Tarik Carson desde la década de los sesenta en adelante, y en especial durante el proceso dictatorial, como respuesta experimental al lenguaje de la represión. (93)

Hugo Bervejillo y la novela histórica

En 1988, la aparición de *Bernabé, Bernabé,* de Tomás de Mattos, trasladó a Uruguay un auge de la novela histórica que desde 1979 se verificaba en gran parte de América Latina. El tema de la identidad o la génesis de la nación fueron los principales disparadores de una narrativa que procuraría explotar resquicios ocultos o apenas camuflados por la historia oficial, con preeminencia a lo largo y a lo ancho del siglo XIX. Como en el caso del testimonio, creación y recepción dependieron de una inquietud colectiva de comprensión de una idiosincrasia y un devenir histórico que, tras el corte abrupto que significó la dictadura, ya no podía ser explicado por la cómoda evolución lineal del modelo batllista. También como en aquél, la erosión del discurso histórico fue consecuencia directa de los propios hechos políticos y se tradujo en una necesidad de revisión ética del pasado y de interpretaciones que, ante las incertidumbres del presente, evidenciaban su insuficiencia o, más exactamente, su falsedad. Las guerras civiles, el exterminio de los indígenas, la abolición del legado artiguista, el origen de los partidos políticos, fueron algunos de los ítems más frecuentados.

Resulta curioso que varios integrantes del Grupo Universo tuvieran por destino, aunque solo fuera parcial, la narrativa histórica. Ya en 1985 Hugo Giovanetti Viola, el primero de ellos, había publicado *Morir con Aparicio,* al que se sumarían en años posteriores Hugo Bervejillo y Daniel Bentancourt, este último autor de una saga más actual, *República socialista soviética de Curtina.*

Una cinta ancha de bayeta colorada. Desandanzas del Goyo Jeta (1992), primera novela de Hugo Bervejillo, plantea un reordenamiento de la historia a partir de la entrevista insólita que el periodista Gaspar Salamanca realizara en setiembre de 1879 al ya desfalleciente general Gregorio Suárez. Terna en la ocasión, uno de los últimos lugartenientes de Suárez, Lucas Bergara, asesinado poco tiempo antes por sicarios de Latorre y ahora cubierto de algas e insectos marinos, en tanto un viento sur disemina por el Montevideo de entonces, documentos, cartas y trozos de periódicos. El recurso fantástico da por resultado un colaje donde se alternan distintos tipos de escritura, una estructura mosaica y abigarrada que se debate entre las versiones encontradas de la historia y la simultaneidad de los acontecimientos.

El estilo del autor —que narra por adición, enumerando más que contando, encadenando interpolaciones a través de un permanente y a veces polémico uso de paréntesis y subordinadas— y la consecuente arquitectura fragmentada del relato, otorgan un ritmo épico al registro de cuarenta años de revueltas partidarias que conforman la trayectoria del protagonista. Los inicios juveniles junto a Rivera y el hondo sacudimiento de la masacre de Paso de Quinteros marcan para siempre la ferocidad de caudillo que se alimenta invariablemente del odio partidario y el afán de poder. El ya clásico testimonio de Orlando Rivero sirve de manera directa para la reconstrucción del sitio de Paysandú y la muerte de Leandro Gómez, episodio que, a partir de las mismas fuentes, sería revisitado en *El bastardo,* por Carlos María Domínguez, y de manera específica en *No robarás las botas de los muertos,* por Mario Delgado Aparaín. La imagen

inescrupulosa y vengativa del Goyo Jeta alcanza en esa instancia su mayor dimensión, reafirmada posteriormente en la campaña del Paraguay. Las muertes violentas de Venancio Flores y de Bernardo Berro, las revueltas últimas de Caraballo y de Timoteo Aparicio y el ascenso al poder del general Latorre, culminan un friso gigantesco de una época donde el pasado y la ley del talión condicionan el accionar de los partidos y de la vida política. Por detrás del tumulto sanguinario, emerge Parodi, un ahijado del Goyo Jeta, usurero que convierte la guerra en negocio, y junto a él la fundación del Banco Comercial, las dificultades en la exportación de carne a Europa, el detalle de esa arista económica siempre velada y siempre determinante de cuanto ocurre.

En la visión de Bervejillo, las guerras civiles son escenarios que convocan al heroísmo de caudillos ambiciosos en tanto sus huestes se desangran en beneficio de intereses extranjeros y de una oligarquía que se afianza en el poder. Los partidos operan mediante acuerdos (o desacuerdos) de jefes levantiscos, cada uno con su ejército personal, en un caos de rivalidades semifeudales. Será Latorre, en el desenlace de la novela, quien con su dictadura pondrá punto final a ese pasado bárbaro, consolidando aquellos grupos económicos y creando un ejército nacional:

> ...no se puede pensar en un levantamiento sin consultar primero al Banco de Londres o a la Asociación Rural: las lanzas de los montoneros —como usted y yo— ya están definitivamente inertes en algún museo. Para siempre. De ahora en adelante habrá que contar con el Ejército para intentar un levantamiento,

reconocerá el Indio Belén ante un ya alicaído Gregorio Suárez, anticipando tiempos más cercanos a los nuestros.

Fiel a su estilo y a su temática, tres años después Bervejillo publica el relato «Sonata al Sur», en la antología *Contando historia*, y *Basilio está en la frontera (La Chirinada)* (1995), su más ambiciosa novela. El centro temporal de esta última es 1935, el año en que Basilio Muñoz atravesó la frontera convocando a la rebelión popular contra la dictadura de Gabriel Terra y a la vez un año clave para el mundo. Para abarcarlo, el colaje narrativo de Bervejillo se torna más antropofágico que nunca, fagocitando una más variada materia prima, desde sentencias, discursos y testimonios de los protagonistas hasta titulares de prensa, notas, letras de canciones, avisos publicitarios, diálogos dramatizados, descripciones de fotos y de noticieros fílmicos. La simultaneidad no excluye el cuadro retrospectivo en lo que atañe a Aparicio Saravia ni tampoco la anticipación de sucesos. Todo quiere ser atrapado: lo nacional y el mundo entero: Basilio, la cotidianidad montevideana y rural, los vaivenes de la oligarquía local y sus adláteres, Baltasar Brum y Julio Grauert; Sandino, Getulio Vargas, Lázaro Cárdenas, Lisandro de la Torre, la guerra del Chaco, el sargento Batista, Mussolini y Hitler, el Graff Zeppelin, el *crack* del 29; y Los Patos Cabreros, Uruguay campeón de fútbol, Dillinger, Charles Lindbergh, hasta un fotógrafo sueco perdido en la campaña persiguiendo una foto de Greta Garbo desnuda. El proyecto es

desmedido y por momentos la novela parece contagiarse de ese mundo que le sirve de referente: un loco trompo con riesgo de quedar sin timón.

En muchos aspectos Bervejillo se repite: El eje fantasmal de la entrevista al Goyo Suárez en *Una cinta ancha de bayeta colorada. Desandanzas del Goyo Jeta* aquí es trocado por dos núcleos espaciales que actúan como disparadores del tema central: el uno, el patrimonio icónico-literario dejado por el enigmático Querosén en su miserable casucha de paredes cubiertas con fotos y recortes de diarios junto a un cuaderno de tapas negras que permitirá reconstruir la travesía de Basilio; el otro, el espejo mágico de la curandera Mae rastreando imágenes hasta convertirse en torrencial caleidoscopio. Ambos conductos narrativos ofrecen suficiente flexibilidad para tejer una urdimbre donde al campo de batalla y al quilombo se le yuxtapone un concierto murguista o un gol del combinado celeste. Un narrador omnisciente, agazapado tras los sucesos, cumple la función de zurcir puntos deshilvanados de la trama o revelar sus hilos más secretos.

La complejidad de la novela y su intención totalizadora no causan el mismo impacto que en su obra anterior. La estructura ya no sorprende y el universo referencial resulta demasiado amplio. El mejor Bervejillo aparece ahora en la fuerza del detalle, en la evocación lírica, en la recreación del símil homérico o del «ubi sunt» de la elegía medieval, en la sinécdoque del sombrero de Aparicio deslizándose lentamente hacia el abismo y la putrefacción, símbolos ambos que marcan la debacle de las fuerzas revolucionarias.

La revisión de la historia nacional, tema que la izquierda política desarrollara a todo lo largo de la década de los sesenta, fundamentalmente a través de la obra de Vivián Trías o de la muy leída *Historia de los orientales*, de Carlos Machado, se convirtió en las cárceles de presos políticos en tema recurrente de «trilles» durante los recreos, en las charlas que acompañaban a los trabajos o en los grupos de estudio tercamente preservados en las barracas. La censura de la historia, en particular la del siglo XX, lejos de quitarle interés, lo incentivó doblemente. La ausencia de libro obligaba al uso de la memoria y a la pasión interpretativa. De la biblioteca, Bervejillo leería con afán la recreación de época de las novelas de John Dos Passos y forjaría su estilo estudiando la estrategia narrativa de *Manhattan Transfer* o de *Paralelo 42* y la sintaxis torrencial de William Faulkner.

El ángel negro (2004), su última novela, pretende inútilmente situarse fuera de la historia. La apelación a lo maravilloso no impide un cuadro de época (principios del siglo XX) ni una velada, aunque muy libre, recreación de algún hecho de público conocimiento. La tradición demoníaca, de fuerte raigambre en la campaña rioplatense, halla aquí un nuevo capítulo a través de la Salamanca, caverna de ritos secretos orgiásticos o noches de Walpurgis «a la uruguaya», con un Satán presentado como «el Oscuro» que bebe buen vino, devora cazuelas con chorizo colorado y filosofa sobre su verdadera identidad. El nuevo pacto con el demonio convocará dos temas desde siempre concomitantes a este conturbenio: el afán de poder y la atracción por la mujer. Será este último tópico el que merecerá la mayor atención: a la castración que impone la hipocresía social se sumará la extrema misoginia de las estrategias

de exorcización; a la liberación del sexo seguirán portentosas proyecciones cósmicas («hay un mundo armonioso alrededor nuestro», constatará la Cecilia amante). La «escandalosa» transgresión recibirá la inmediata condena de todos los poderes de la época: el político, el militar, la ley y la Iglesia.

Solo *Cenizas y un gallo muerto (las siete latas)* (2003), logra evadir el discurso histórico aunque se continúa apelando a lo maravilloso, esta vez bajo la forma de un maleficio. La unidad espacial de la obra radica en el Departamento Filmográfico del Instituto Cultural, poblado por personajes de un sub mundo de infelicidad y sueños postergados, con sus afiches y películas olvidadas, olvidado él mismo en su soterrada tragedia y víctima de la corrupción, metáfora última del subdesarrollo y plasmación de un nuevo camino por el que empeñosamente el autor intenta avanzar.

Domingo Trujillo: entre la historia y la fantasía

Con su novela *Guyunusa* Domingo Trujillo obtuvo el Primer Premio en Narrativa inédita concedido por el Ministerio de Educación y Cultura en 2003. El texto, que revive el drama del genocidio del pueblo charrúa por obra de Fructuoso Rivera en 1831 y el destino cruel de cuatro de sus sobrevivientes trasladados a París —Guyunusa, Tacuabé, Senaqué y Vaimaca Pirú— representa el punto más alto de su narrativa a la vez que un sentido homenaje a «la única patria» que hubo en este país. Aunque es evidente que una pormenorizada investigación lo sustenta, Trujillo apuesta en su relato a la abundancia de diálogo y al vértigo de la acción como ingredientes centrales. A ritmo cinematográfico, despojada de vastas descripciones al mismo tiempo que alejada de la densidad de la crónica, la narración se reduce casi exclusivamente a lo que hacen y dicen los personajes. Indígenas indómitos y bravíos, extranjeros que lindan entre el comercio y el contrabando, truhanes de la peor laya, colonos europeos, paisanos fieles a Artigas, esclavos y patricios, se dan a conocer por sí mismos, proveen al lector de todo lo necesario a saber y se abren paso sin dificultades en las complejas circunstancias que les toca vivir. A caballo entre la novela histórica y la novela de aventuras, Trujillo asume el riesgo de una historia lejos de toda posible sacralización pero que iguala a los personajes por una idéntica forma de expresarse, donde el reconocimiento a la identidad cultural es indudable a la vez que toda diferencia en el habla es abolida. Así, toda sensación de extrañeza desaparece y el lector experimenta una cercanía que facilita una plena identificación con los héroes.

Otras dos obras largas, *El reino del Candanga* (2005) y *Un pueblo llamado Víboras* (2007) a la vez que refrendan esta postura se internan en otra de sus vertientes narrativas: el relato de anticipación. Candanga y Víboras son pueblos utópicos donde anidan los gérmenes de un futuro ideal o de un nuevo ciclo en la lucha del hombre por la libertad. En Candanga se proyecta la futura mega-urbe de San Río, que unirá Río de Janeiro y San Pablo. En Víboras, las ideas artiguistas entroncan directamente con el espíritu libertario de los mártires de Chicago y de los primeros anarquistas.

Una historia pendular (2002) rastrea las leyendas en torno al continente fantástico de la Atlántida y la tumba del Apóstol Santiago en Compostela. Los puntos de contacto entre Europa y Uruguay es uno de los temas recurrentes de Trujillo. Holandeses y escandinavos, siempre en papeles positivos, se repiten en sus obras; charrúas y gallegos van y vienen de Europa; un historiador europeo descubre en las costas de Rocha restos del continente perdido. Este aspecto es más claro aún en su relato de suspenso, *Operación Caronte* (2005), donde dos nostálgicos guerrilleros ex exilados bregan por una misión imposible. La mitología griega es otro de sus temas recurrentes, referente imprescindible en este último relato y en *Un pueblo llamado Víboras,* donde el eterno recomenzar de la lucha popular es comparado al mito de Sísifo.

Domingo Trujillo comenzó su trayectoria literaria con el poemario *Kathinka* (2001) y la continuó con su único libro de cuentos *Carlitos nunca estuvo en Internet y otros relatos* (2002). En este último, el relato «Treinta y ocho pares de zapatos» recrea, con alegre ternura, la fuga de mujeres de la cárcel de Cabildo en 1971.*

Omar Mir: de metalúrgico a escritor

Recién hoy, casi veinte años después, Mir no tiene dudas al afirmar que gracias a su pasión lectora durante nueve años de cárcel «surgió la posibilidad de transformar en prosa todas las vivencias, ideas y fantasías» que albergaba en algún lugar de su cerebro. Obrero metalúrgico desde la adolescencia, nunca pudo ir al liceo. Ahora lleva publicadas dos novelas. Cuatro cuentos suyos han resultados premiados en distintos concursos.**

Mi cometa de papel de estraza (1995), su primera novela, instala al lector en una óptica infantil que explora desesperadamente el mundo de los adultos buscando orientarse en una dura realidad de pobreza cotidiana. El descubrimiento del barrio, los juegos de la primera niñez, los tablados, los tranvías, tiene como fondo, al principio apenas sugerido y gradualmente con mayor evidencia, las desventuras de una familia numerosa que continuamente se ve obligada a mudarse a hogares cada vez más precarios: un sótano, un rancho de lata en las cercanías de un arroyo. Las dificultades para comprender ese mundo que lo rodea, el alcoholismo del padre, las distintas escuelas a las que debe acudir y finalmente el preventorio, una especie de asilo donde permanecerá de uniforme y con la cabeza rapada, serán asimilados positivamente por una poderosa fantasía que, a fuerza de golpes, sabrá siempre encontrar luz entre las sombras. Con mucha ternura y mucho humor nos irá presentando a sus amigos, las figuras protectoras de la madre y la abuela, y cuando falte

* Otras lecturas del mismo hecho se encuentran en *Fugas* (2005) de Samuel Blixen, en *Oblivión* (2007) de Edda Fabbri y en *Colgada de un piolín* (2007) de Mirtha Fernández Pucurull.

** Véase el testimonio de Omar Mir en el capítulo 4: «La biblioteca del Penal de Libertad (2)».

todo esto, el refugio de su mundo interior, el patio de baldosas de donde surge la selva asimétrica con la compañía de Tarzán. Así la cometa se confeccionará con papel de estraza usado, el hilo se desprenderá de una colcha y habrá que esconderla entre los cardos para que los guardianes no la puedan hallar. El tono jocoso con que son relatadas las peripecias, el contexto hostil y el acento puesto en el aprendizaje, ajustan la narración a una moderna picaresca de inocentes «burlas endiabladas», como las de Lazarillo de Tormes. La gradación que conduce al deterioro económico y a la inversa, al poder transformador de la óptica infantil, es presentada de manera progresiva, casi sin sobresaltos, con total naturalidad.

Pero lo más destacable es su estrategia narrativa, el esfuerzo por recrear el caos mental del niño, las obviedades que resaltan su ingenuidad, el laberinto de asociaciones mentales que obligan a que a una digresión le siga otra y otra en un relato que por momentos parece perder el rumbo y desbordarse sin que nunca deje de retornar al punto de partida. Un largo monólogo interior que marcha al vaivén de sensaciones, angustias, recuerdos y desafíos que cuidadosamente se van estructurando en una aparente inestabilidad para terminar adquiriendo una lógica incontestable. Un estilo en que el autor se mueve con amplitud y comodidad y que ha sabido prolongar en varios cuentos como «Repechando», «Cuando me falló Carlitos» y «Entre curas y pastores».

Abandonarlo no le ha sido fácil. «Entre dos tiempos», un cuento que alterna realidades diferentes en un intento por transmitir las divagaciones de un preso torturado y encapuchado, ha sido el paso más logrado en ese sentido. Pero la atracción no es la misma. El encanto de aquella prosa no se repite. Las dificultades se vuelven más evidentes en su segunda novela, *El Penal de Santa Elena* (2003), donde todo se desencadena con demasiada premura, sin la necesaria sazón.

Alfredo Alzugarat: Historias de presos por Carlos Liscano*

Mientras haya guerra hay vida, —dijo Reynoso.

Alzugarat ha publicado dos libros *Porque la vida ya te empuja* y *War. La guerra es un juego.*** El primero es, trataré enseguida de justificar el nombre, una historia de presos. El otro es una colección de cuentos que tienen, como el nombre indica, una guerra como asunto común, o la guerra en general, en cualquier país. Son, a su modo, «desastres de la guerra».

El Establecimiento Militar de Reclusión Nº 1 tuvo presos políticos entre 1972 y 1985. Los miles de hombres que en esos casi 13 años pasaron por el Penal constituían una pequeña sociedad. A los presos hay que sumarles los

* Texto realizado por Carlos Liscano especialmente para esta publicación.

** *Porque la vida ya te empuja*, Montevideo, Ediciones Destabanda, 1987. *War. La guerra es un juego*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, Cal y Canto, 1996.

miles de miembros de las Fuerzas Armadas que en esos años cumplieron funciones en el Penal como carceleros o «paracarceleros»: desde el director de la prisión a los médicos y enfermeros pasando por lo soldados que se encargaban de custodiar a los presos, oficiales del ejército, de la marina, de la fuerza aérea, administradores, técnicos, gente rara que pasaba por el penal sin que uno llegara nunca a saber bien qué funciones cumplía. Unos y otros, separados y juntos, presos y militares, generaron historias que desde entonces circulan en la sociedad, se cuentan, se recuentan. A esos relatos me refiero cuando digo que *Porque la vida ya te empuja* es «una historia de presos»: transcurre en el Penal de Libertad, tiene como referentes la realidad de la cárcel y se construye a partir de hechos reales ocurridos en aquellos años en aquel sitio.

Una peculiaridad de las pequeñas sociedades, y el penal era una pequeña sociedad, es la creación de un lenguaje propio, creación paralela al empobrecimiento general del lenguaje, a la pérdida de sustantivos, adjetivos, verbos. La creación de palabras para designar actividades y objetos que solo existen en la pequeña sociedad, tiene a veces la felicidad del acierto que caracteriza a las creaciones populares largamente trabajadas. El nombre de «Isla» para la sala de castigo fue uno de esos aciertos. Era de verdad una isla. Un edificio separado del celdario, visible pero aislado, a donde los presos iban a cumplir un castigo. Los motivos para ser castigado no eran pocos en la medida en que el criterio de la disciplina militar tiene como principio básico la arbitrariedad. Solo si el subalterno cumple una orden arbitraria la disciplina quedará confirmada. ¿Porque cómo saber que el subalterno cumplirá siempre si para cumplir pretende que las órdenes sean racionales y justas?

La isla era un lugar temible, y todavía hoy, 2007, sigue en la memoria como espacio de amargos recuerdos para los presos. El aislamiento durante semanas o meses, la falta de luz, de agua, de higiene elemental, la ausencia de estímulos, hacía que La isla fuera un efectivo sitio de castigo. En la memoria los más tristes recuerdos de La isla son sin duda las muertes de compañeros. El desesperado absoluto no encuentra salida a su situación, no ve que la vida valga aquel sufrimiento y opta por ahorcarse. La muerte siempre es solitaria, pero la muerte en La isla tenía el agregado cruel del aislamiento por castigo.

Porque la vida ya te empuja cuenta la historia de José, quien encuentra en la muerte la única salida a la desesperación. Alzugarat logra reconstruir la experiencia final de José contando la lucha de Ernesto en su pasaje por La isla. Ernesto no quiere concluir que la única manera de evitar el sufrimiento es el suicidio. No sabemos, nadie puede saber, por qué y cómo se suicidó José. Pero sí podemos reconstruir lo que pasaba en su cabeza antes de morir porque Ernesto debe luchar contra la misma tentación que acabó convenciendo a su compañero.

War es una colección de 13 historias sobre la guerra, cualquier guerra. *Porque la vida ya te empuja* queda enmarcada en la teoría de *War*: porque la represión durante la dictadura provocó historias como la de José, una historia de dolor propia de una guerra, aunque en Uruguay no hubo guerra. Las historias de War dan una visión más general y están, literariamente, más

elaboradas que *Porque la vida ya te empuja.* Hay una vida de la guerra, o en la guerra. Como dice Reynoso en «Los necrófagos»: «Mientras haya guerra hay vida».

Si *Porque la vida ya te empuja* tiene referentes en la realidad, el Penal de Libertad, La isla, *War* crea en sus 13 cuentos una guerra a partir de las tradiciones de la literatura, del cine, de la televisión, de la plástica. Es, quizá por eso, que estas piezas se atienen a las formas conocidas de la literatura. Mientras *Porque la vida ya te empuja* recurre al lenguaje coloquial de la cárcel, del que hablaba más arriba, y a los variados recursos de la novela, *War* apuesta a la probada eficacia formal del cuento.

Alfredo Alzugarat en estos dos libros agrega un matiz a la literatura escrita por ex presos políticos. *War* confirma que la obra anterior, de 1987, apenas dos años después de liberados los presos, era el inicio de una actividad profesional dentro de las letras que Alzugarat luego conduciría al terreno del estudio y la investigación literaria. *Porque la vida ya te empuja*, con su contenido de dolor y angustia, es un pequeño clásico de las historias de presos.

Dramaturgos del después

Hugo Mieres: la situación límite en escena

La creación dramática carcelaria contó con varios dramas de Mauricio Rosencof, además de dos pequeñas obras de Hiber Conteris, de todas las cuales ya hemos dado cuenta. Después de la prisión, se sumarían a esta modalidad Carlos Liscano,* Hugo Mieres, María Condenanza y Luis Fourcade.

En 1994, el Concurso «Rosita Baficco», organizado por los teatros El Galpón y El Circular, otorgó el primer premio a *Querida, espero que te mueras,* adaptación de la conocida obra del escritor argentino Roberto Cossa. Estrenada al año siguiente en el Teatro Circular por el Grupo Babilonia, fue el primer eslabón en la trayectoria de Hugo Mieres, un olimareño nacido en 1947 con más de tres años de prisión, en su mayor parte en las barracas del Penal de Libertad. El segundo momento en importancia le llegó dos años después cuando también obtuvo el primer premio en el Concurso de celebración de los veinte años del Teatro La Gaviota con su obra en un solo acto *El portero,* una comedia de la vida real sobre el poder de manipulación que llega a alcanzar el cuidador de un edificio de apartamentos en base al conocimiento de las debilidades y pequeños vicios de los inquilinos. Tras un breve pasaje por la Comedia Municipal de Treinta y Tres, la obra fue finalmente representada en 1999 por el elenco del Teatro La Gaviota permaneciendo varios meses en cartelera.

Mieres había comenzado su actividad teatral como actor, en la década de los sesenta, en el Teatro Experimental de Treinta y Tres, en un elenco inclinado a la realización de obras de vanguardia. Allí representó a Ionesco, Chéjov, Dürrenmatt y tuvo un pequeño papel en *Las ranas,* de Mauricio Rosencof.

* Véase el capítulo 7: «Los diversos reinos de la palabra».

Luego, con *La calesita rebelde,* del mismo autor, participará en 1969 en el Festival Internacional de Teatro de la Sociedade de Pelotas (Brasil). Fue tras su pasaje por la cárcel y a la salida de la dictadura que Mieres se volcó de lleno a la creación, primero en narrativa, luego en teatro para niños y desde 1995 como dramaturgo.

En octubre de 2003, en la Escuela Municipal de Arte Dramático* y en el Centro Comunal Zonal Nº 5 de Montevideo (Punta Carretas), bajo la dirección de Alejandra Weigle y la actuación de Eduardo Migliónico y el propio autor, se estrenó *Nadie vio nada,* obra en un solo acto. El título alude directamente a las obsesiones de un ex preso político, hijo de un general de la dictadura, que retorna a la casa de sus padres en pro de un ajuste de cuentas. La crudeza del drama, rayana en la crueldad, expone con audacia y rigurosa honestidad el infierno interior desencadenado por la experiencia de la tortura, la degradación, la ruptura familiar, el dolor colectivo y los consecuentes sueños secretos, prohibidos, no admitidos siquiera a sí mismo pero que, justo es aceptarlo, alguna vez afloraron en cuantos pasaron por las mismas circunstancias. El efecto revulsivo que se procura pasa por el duro enfrentamiento entre padre e hijo y halla su más honda expresión en los monólogos de este último, que abren y cierran la acción. El odio que liga a ambos es también la muestra de una sociedad desgarrada, que no puede ni debe olvidar y que reclama justicia. Mieres se interna de este modo en el antiquísimo tema de la venganza intrafamiliar, que alcanzara páginas excelsas en la literatura griega antigua, con ecos más recientes en el cuento «Lloret de mar, octubre 20» de Luis Nieto** y en el cortometraje *El ojo en la nuca* (2001), producción mexicana dirigida por Rodrigo Plá.

Nadie vio nada, así como *Manual de instrucciones para jugar con el tigre**** se caracterizan por partir de situaciones insólitas que alcanzan apenas a un par de personajes, por la dinámica de sus escenas y parlamentos breves y por su tendencia al grotesco, también con indudable influencia del teatro independiente argentino de los años sesenta. El autor conserva inéditas numerosas obras, muchas de ellas premiadas, entre las cuales se cuenta un magnífico drama sobre la vida de Giordano Bruno.

Mieres ha destacado de su prisión el conocimiento de la naturaleza humana en situaciones límites y el intercambio de la vida colectiva en las barracas que permitió por años la creación de grupos de estudio y de lectura, experiencias decisivas para su labor de hoy.****

* La EMAD ya había representado en 2000 cuatro obras de Mieres y premiado a tres de ellas: *Niño fatal, Chocolate con almendras, El mozo* y *El perro amarillo que cruza la calle.*

** «Lloret del mar, octubre 20» es el cuento que da título a una colección publicada en Madrid en 1978. Fue reeditado en *Qué tiempo* (1985). Véase información sobre el autor en «Fechas y fichas».

*** Accesible en internet.

****Reportaje al autor en febrero de 2003.

También han incursionado en el teatro, María Condenanza,* con *El naufragio* (2000), obra representada por Teatro Para Todos con dirección de Mary Vázquez, y Luis Fourcade** con *Compañeros* (2005), representada en el Teatro Victoria con dirección de Dardo Delgado. La última obra recrea la vida de los presos en el Penal de Libertad mezclando realidad, fantasía y humor. Como ha dicho el autor:

> Compañeros nace del dolor, de la esperanza, de la solidaridad en los duros años de plomo en plena dictadura. Quiero hablar aquí de la mano fraterna en el hombro que dice: "no estás solo", y del humor que nunca faltó y nos ayudó a sobrellevar horas tremendas. Es mi humilde homenaje a los compañeros anónimos con los cuales compartimos cinco largos años en las cárceles.

* Véase el capítulo 13: «Los testimonios de la cárcel».
** Ídem.

12. La novela de la cárcel

Ficción y testimonio

Supuestamente los términos ficción y testimonio designan territorios opuestos, una antinomia sin concesiones. Testimonio es sinónimo de verdad, la verdad a la que supuestamente el testigo no debe faltar, la verdad juramentada, de valor jurídico y religioso que, llevada al campo de la escritura, debió significar el germen del género. A su vez, se acostumbra vincular la ficción con lo imaginario, un producto nacido de la libre especulación sobre la realidad. Las fronteras son, sin embargo, tan porosas y permeables como resbaladiza toda afirmación. La evolución del género testimonio, aun manteniéndose fiel a sí mismo, ha tornado difícil y lejano el axioma lanzado por Ernesto *Che* Guevara en *Pasajes de la guerra revolucionaria:*

> Pedimos que, después de escribir algunas cuartillas en la forma en que cada uno lo puede, según su educación y su disposición, se haga una autocrítica lo más seria posible para quitar de allí toda palabra que no se refiera a un hecho estrictamente cierto, o en cuyas palabras no tenga el autor plena confianza. Solo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador… (49)

En la antípoda del dilema se ubica el escritor español Jorge Semprún, superviviente del campo de concentración de Buchenwald:

> … una duda me asalta sobre la posibilidad de contar —afirma cuarenta años después de su liberación, en 1995—. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia (…) Solo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (101)

Semprún llevó a la práctica estos asertos en su obra *La escritura o la vida.* Desarrolla allí una verdadera crítica al testimonio como género: «Cabría pasarse horas testimoniando acerca del horror cotidiano sin llegar a rozar lo esencial… Lo esencial no era el horror acumulado, cuyos pormenores cabría desgranar, interminablemente». El horror, para Semprún, no es más que el envoltorio, la apariencia de algo más profundo, en su caso, la experiencia del Mal radical como proyecto posible del hombre. Alcanzar esa esencia —o esa

sustancia— exige ir más allá de lo aparencial y significa superar al mero registro de los hechos.

La praxis de enunciación del testimonio, por su parte, ha demostrado que existen limitaciones a la verdad que resultan inevitables. La memoria necesariamente selecciona los hechos de acuerdo a diversos criterios, sobre todo éticos o ideológicos, y con el transcurso del tiempo también los acomoda o los deforma. De ese modo, la memoria termina inexorablemente por poseer cierto grado de subjetividad donde la imaginación no está excluida. La aprehensión del universo carcelario presenta, además de ese riesgo cierto de subjetividad, el agravante de tratarse de una experiencia que, aunque compartida por miles, lo fue bajo normas que limitaron la convivencia y la comunicación a veces a un grado superlativo impidiendo toda visión global de la misma.

A partir de 1985 y aún hoy, sin embargo, es manifiesta la preferencia por el género testimonial en lo que refiere a reconstrucción de la realidad carcelaria. El registro documental parece haber resultado un instrumento más sencillo y más accesible que la recreación ficcional para cumplir con ese cometido de aprehensión. Lo confirma la exitosa recepción de lo estrictamente testimonial por parte del gran público. No podemos dejar de preguntarnos, sin embargo, si ha sido el más eficaz. Solo el tiempo podrá decir si se ha logrado transmitir una esencia duradera que permanezca viva en la memoria de las generaciones futuras.

El primer paradigma del género testimonial carcelario, *Las manos en el fuego,* de Ernesto González Bermejo y David Cámpora, apareció cinco años antes que la primera novela sobre el tema y, en cantidad, el testimonio supera ampliamente a lo que llamaremos «la novela de la cárcel». En el campo de la praxis las ventajas son múltiples: no es necesario un argumento o a lo sumo bastará con que se lo presente de manera mínima, el protagonismo es solo de quien cuenta, la memoria se impone sobre la imaginación, el apego a la verdad aumenta la sensación de objetividad.

No obstante, la fabulación a partir de lo fáctico, la ficcionalización de una serie de hechos brindados por la realidad es una alternativa que, en nuestra literatura, cuenta con prestigiosos antecedentes, por lo menos desde *Crónica de un crimen,* de Justino Zavala Muñiz. «No creo que trabajar la memoria colectiva sea trabajar ingenuamente haciendo un registro... pienso que la memoria colectiva y su representación estética es mucho más compleja que un simple enumerado», afirmaba Fernando Butazzoni en 1987 en la *Revista Casa de las Américas.* (23) El autor de *El tigre y la nieve*, obra basada en la relación entre una detenida y un oficial del ejército en el campo de concentración La Perla (Córdoba, Argentina), aclaraba expresamente que no se trataba de un libro de testimonio pero que todo lo que allí se cuenta «es absolutamente verídico, existió realmente». Actitud semejante, como ya hemos visto, ha sido la de Carlos Martínez Moreno a lo largo de casi toda su trayectoria literaria, tan lindante entre un género y otro hasta su última obra, *El color que el infierno me escondiera.* Variando en sus procedimientos, acercándose o ale-

jándose de los hechos, pero siempre inspirándose en ellos, han ficcionalizado episodios relativos a los años sesenta y al período dictatorial autores como Omar Prego, Mario Delgado Aparaín, Sylvia Lago, Mario Benedetti, Saúl Ibargoyen Islas y tal vez muchísimos más.*

Es verdad que hasta hoy ficcionalizar sobre la cárcel ha sido terreno elegido por pocos.** No obstante, esa ficción se encuentra presente en algunos cuentos de Walter Phillipps-Treby, Ruben Abrines, Iris Sclavo, Carlos Liscano, Roberto Larrea y en mi *nouvelle Porque la vida ya te empuja* (1986). El corpus se amplía con narraciones de largo aliento: *Los infiernos de la libertad* (1990), de Daniel Iribarne, *De punta y para arriba* (2000) de Ramón Machado, *En la boca del lobo* (2004), de José Luis Baumgartner; la doble *nouvelle Crónicas del espantado Bolívar Bleier* y *Enseñaje de la dictadura uruguaya* (publicadas en la antología *Paysandú x 4,* 1998) de Jorge Jesús; y la serie de cuentos de Rodolfo Wolf *Batallas de la guerra perdida* (2005). Elaborada desde cierta distancia temporal a los hechos y teniendo por sustancia la recreación de un mundo mutilado, estrictamente recortado, la novela de la cárcel tendrá por primera característica el desarrollo de una peripecia personal, una trayectoria de vida como hilo conductor en una historia y un espacio que le son impuestas. El carácter autobiográfico presuntamente objetivado mediante un alter ego así como la omnipresencia del enemigo y el espacio interior y el perimetral constituyen puntos en común claramente demostrables en todas estas obras.

Cimentados en estas bases, el mayor desafío para estos textos radica en su intento de presentar una panorámica global de la vida carcelaria, la rutina diaria del preso, su interioridad emocional. En otras palabras, el intento de mostrar una realidad heterogénea y conflictiva encerrada en un tiempo aparentemente inmóvil que pareciera no existir. Súmese a ello la necesidad de pautar la acción a través de *tipos,* de personajes representativos de uno y otro bando, es decir, poseedores de un perfil identitario y a la vez capaces de contener aspectos comunes a muchos.

A la brutal uniformización que instaura el aparato militar en el Penal de Libertad, a la robotización como consecuencia de la orden cumplida, al mameluco gris y la cabeza rapada, sobrevivieron las características peculiares de los distintos individuos y formaciones políticas y la heterogeneidad presente en cada una de ellas; una heterogeneidad política e ideológica que se complementó con la distinta extracción social y la distinta procedencia geográfica y cultural de sus miembros. Por si esto no fuera suficiente, producto del accionar represivo, no había un solo espacio, había cajas chinas al decir de Cámpora, mil cajas, cada una de ellas una realidad diferente durante 23 horas diarias y aun durante la media hora o una hora para tomar aire y volver a ellas. Del otro lado, por su parte, había oficiales y soldados y modalidades y tiempos diferentes de la represión. Atrapar literariamente ese panorama tan disímil,

* Véase el capítulo 9: «Entre el insilio y la reja».

** Ningún escritor que no haya pasado por la cárcel lo ha hecho, a excepción de Fernando Butazzoni en la obra ya citada y que refiere a una prisión argentina.

posible de leer en varios niveles, tan inestable como aparentemente estático, tan variado como contradictorio, parece ser pues, una de las metas de la novela de la cárcel.

Asumir esa realidad ha tenido por consecuencia, en textos como *De punta y para arriba* o *Los infiernos de la libertad,* atender un aspecto que condicionó la vida de los presos: el funcionamiento organizativo y la lucha ideológica. Más allá de posibles insinuaciones, el tema se encontraba ausente en *Las manos en el fuego,* el libro inaugural de un importante episodio del discurso testimonial uruguayo; la puerta de entrada al escenario y base descriptiva y didáctica de una saga literaria aún lejos de completarse.

En un clima de derrota que condujo a una profunda revisión ideológica, las controversias y enfrentamientos derivados de ella estuvieron a la orden del día desde el primer momento hasta alcanzar, con el correr de los años, un extraordinario y apasionado desarrollo que el encierro y el aislamiento contribuyeron seriamente a exacerbar y deformar. A la división impuesta por la compartimentación inventada por los represores se añadieron las distancias creadas por los propios presos, reductos de camaradería a veces apenas permeables y a veces rigurosamente cerrados que también limitaron la vida cotidiana. La revisión ideológica y las heridas ocasionadas por ella, continuaron vigentes aún en los primeros años de democracia como un ríspido rompecabezas que solo el paso del tiempo podía limar en sus más agudas aristas.*

De punta y para arriba

La novela de Ramón R. Machado presenta la trayectoria de un grupo de presos que, como todos, se inicia en los cuarteles de la tortura. Recorrerán así diversos centros de reclusión como Jefatura de Policía, Departamento de Investigaciones y Punta Carretas para finalmente confluir en el Penal de Libertad. Esta amplitud de espectro le permite incluir un gran número de personajes: el Peludo, ex contrabandista que se había ido a trabajar a los cañaverales solo por conocer a Sendic; Yacú, negro mítico de edad indefinida que «parece ser un pibe» pero tiene «más años que una crucera» («Es semianalfabeto y laburador como pocos. Impresiona con ser parco, pero, cuando algo lo hace entrar en vena, habla con fluidez, con mucha serenidad y siempre con mucho conocimiento de causa», afirma el narrador. Referente de todos, es admirado de tal manera que es más lo que se le menciona que lo que aparece en escena); el Canario, hombre de ríos y amante de la naturaleza, con la poesía a flor de piel en su habla coloquial: detrás de él tal vez se esconda el autor de la novela; Aniceto, que vive su delirio nacido en la tortura, su locura egocéntrica que

* Esta faceta, tan delicada como urticante, esta asignatura pendiente que resumía por sí sola gran parte de la heterogeneidad reinante en el Penal de Libertad, ha sido abordada últimamente en algunos testimonios: *Crónicas de una derrota,* de Juan José Martínez y *El hombre numerado,* de Marcelo Estefanell.

deriva en un diálogo permanente con su conciencia; y otros, más ocasionales, como el Comadreja y el Pato, dos modelos de presos comunistas: el que continúa la línea oficial del Partido y el que aspira a una revisión crítica. Todos ellos se van alternando en su protagonismo abordados en su mayoría desde un estilo indirecto libre, con la excepción de Aniceto, atrincherado la mayor parte del tiempo en un monólogo de enajenidad esquizoide.

Como en tantos casos, estos protagonistas inician sus respectivas peripecias físicamente deshechos aunque con la firme decisión de rehacer sus vidas en todos los aspectos, incluido la militancia política. Las circunstancias vitales en el interior del penal, las conversaciones entre los presos, la entereza para enfrentar el continuo hostigamiento de que son objeto, la capacidad de esfuerzo para orientarse hacia un futuro incierto y para escapar de la irracionalidad que los atrapa, son señaladas desde un lenguaje áspero y coloquial, de auténtica franqueza y naturalidad más allá de sus imperfecciones. Mimetizados al principio por la rígida uniformidad del penal, poco a poco la identidad de todos ellos irá adquiriendo rasgos inconfundibles: la ternura del Canario, la distante serenidad del Peludo, las obsesiones de Aniceto. En el entresijo de sus recuerdos y anécdotas, de sus respuestas y reflexiones ante las distintas demandas del presente, recuperan los momentos íntimos que precian de inolvidables a la vez que recrean instantes clave de la historia del Penal, los escasos mojones que sobresalen en un tiempo estancado: el penal como una gran caja de resonancia al vaivén de sucesos exteriores e interiores. Así, el propósito siempre renovado de revisar el pasado inmediato, de responder a la consigna surgida en Punta Carreta de «revertir la derrota militar en victoria política», se verá una y otra vez interrumpido por esos sucesos que van pautando la realidad carcelaria: las repercusiones de los comunicados 4 y 7 y el peruanismo, las ecos de la huelga general tras el golpe de Estado, los rehenes, el impacto de la muerte de Trabal, los «aprietes» y los «aflojes», la llegada de la Cruz Roja, los signos de apertura.

Tras el paréntesis de la Semana de Artigas,* la fragmentación del MLN en diversas corrientes ideológicas comienza a ocupar un lugar cada vez más prominente en el relato. La visión crítica y la reflexión individual de personajes como el Canario o el Peludo lleva al rechazo progresivo de todas ellas: del «simposismo», de los *negritos* o proletaristas y de los autodenominados (según el autor) «seispuntistas». Hasta los «bolches» o militantes del Partido Comunista son objeto de discusiones y conjeturas. Ambos protagonistas se mueven en una selva diaria de discursos, opiniones, sentencias y rumores, procurando orientarse con una independencia que les lleva a ver todas las posiciones como negativas, sectarias y reductoras de la realidad.

La interpretación machadiana del conflicto se encuentra en la idea del voluntarismo: «a nosotros nos faltaba —y nos falta— capacidad para reflexionar sobre el mundo, pero nunca nos faltó ganas de cambiarlo». Una inmadurez donde los deseos priman sobre la conciencia, una improvisación guiada por la mejor de las intenciones pero de consecuencias nefastas, un afán de «salvar al

* Véase el capítulo 5: «La creación literaria».

mundo» de cualquier manera, aunque sea «de punta y para arriba»: «Y nos sobraban ganas pero nos faltaba experiencia. Nos sobraba corazón pero nos faltaba golpearnos y golpearnos la cabeza más y más contra la realidad».

En el hostigamiento del enemigo en una cárcel estructurada para deshumanizar al individuo y en las propias debilidades internas se encontraría la raíz de todos los males: el radicalismo sin concesiones de posturas que derivan en un flagrante sectarismo o la dificultad para racionalizar la existencia diaria y poder actuar en consecuencia. Ninguna propuesta conforma y por distintos caminos todas ellas parecen confundir realidad con ficción, un tema recurrente a lo largo de la obra.

> El preso tenía muchas posibilidades de ponerse como protagonista en una ficticia realidad que se ajustaba casi perfectamente a sus deseos pero de donde podía salir muy lastimado. Lo raro era que a veces alguien elegía entrar como Alicia por el espejo de cualquiera de esos mundos ficticios, simplemente para dejarse vivir mientras perdurara el encanto.

Ese alguien se convertía, de ese modo, en «un insaciable pasajero de la ilusión», se agrega.

Este desajuste, que lleva a la creación de falsas expectativas y al autoengaño, parece ganar a todos los que funcionan organizadamente dentro de la cárcel. Solo quienes viven al margen de esto, aferrados a una individualidad de librepensadores, tienen la suficiente clarividencia para observarlo, reflexionarlo, reafirmándose de ese modo en su independencia. El «seispuntismo», en particular, aparece como la línea paradigmática y más cuestionada en su tenacidad de crearse un universo propio, de ver lo que se desea ver, juzgada como desviación ideológica o debilidad de conciencia.

El capítulo 51 resulta significativo en este aspecto: «toda vez que uno confunde realidad con ficción va al estrellato», se afirma allí.

> El Quijote de la novela estaba reloco y reconozco que era un personaje rebueno y que tenía las tales ganas de hacer que la justicia reinara sobre la tierra. Pero estaba loco como una cabra y por eso la realidad le caminaba por el lomo,

afirma el Peludo. En tanto la genial obra de Cervantes es utilizada para explicar una mentalidad, uno de los tangos más escuchados en el penal, «Sueño de barrilete», de Eladia Blázquez, en versión de Rossana Falasco, aparece como emblemática de otro modo de pensar: «Y he sido igual que un barrilete/ al que un mal viento puso fin./ No sé si me falló la fe/ la voluntad, / o acaso fue/ que me faltó piolín». El antagonismo entre estas dos formas de aprehender la realidad (la realidad interna del penal, la de la organización política y la del mundo en general), la que identifica realidad con ficción y la que pretende asumir la misma con todas sus consecuencias, la del Quijote y la de la Blázquez, constituyen el nudo esencial de la novela. Según los personajes (Canario, Peludo, etcétera) la una engendra «falso optimismo» y solo la otra corresponde a

la dignidad de la verdad. Cuando se intenta ejemplificar esta última solo queda sin embargo el escepticismo, la visión dolorosa del tango, la conciencia de la derrota: «me faltó piolín». Emotiva, apasionadamente, con más sentimientos que argumentos, los personajes asumen ese negativismo, ese rechazo a la ficción con la ilusión de estar viviendo la realidad.

Se reproducen de este modo, como un registro histórico, argumentos y polémicas que llenaron la vida de los presos por aquellos años. Aislados, desinformados, viviendo el vértigo de cambios difíciles de asimilar, con una pérdida de perspectiva que hacía casi imposible manejar una correcta interpretación del mundo por más instrumentos teóricos de que se dispusiera, la vida carcelaria transcurre en una discusión sin fin donde unos buscan a través del compromiso organizado o a través de la independencia librepensadora, un equilibrio mental y una entereza de sentimientos que les permita resistir la rutina que los agobia, la absurdidad de esa «isla» en la que luchan denodadamente por sobrevivir. Muchas de aquellas discusiones parecerán hoy bizantinas, fuera de contexto o superadas por la historia, pero es positivo que exista un recuerdo de ellas, sobre todo porque se las registra desde una visión representativa de un modo de pensar que aglomeró, sin proponérselo, a un buen número de presos.

El tratamiento del espacio ocupa un lugar preferencial en la obra. Progresa desde la sala de disciplina y el primer piso hasta la panadería y el resto del celdario. Va avanzando de un modo ilegal y subrepticio, de la misma forma que los presos lo podían aprehender. La compartimentación y el inmovilismo de los personajes impedían que fuera de otro modo. Otra vez son las ventanas la salvación:

> todo el penal estaba como zurcido, de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, por esas relaciones clandestinas o semiclandestinas. Aquí, en el penal, las ventanas son distintas a las ventanas de los edificios de apartamentos de las ciudades. Aquí los ventanales tienen la vocación de comunicadores sociales…

Por las ventanas se elevan las canciones del Charabón o las del Indio Baladán, se trasmiten noticias, se discute, se amplía el horizonte. Por esas ventanas la narración trepa a los pisos superiores y llega hasta el tercer piso, donde se concentran los presos del Partido Comunista, para también explorar allí la interna de ese particular sector de presos.

Los infiernos de la libertad

La novela de Daniel Iribarne se destaca por su prosa sólida y pulida, su intención de hacer literatura a pesar de la aridez del tema y su magnífica creación de atmósfera y manejo de la expectativa. Con esas virtudes emprende la tarea de hallar un equilibrio entre una novela autobiográfica y una novela «total» al estilo balzaciano.

El título, así como la reflexión que motiva la obra, encarnada en el perso-

naje central, parten de una visión cristiana de la vida y el universo. La expresión «los infiernos de la libertad» si bien juega a nivel del léxico con el infierno que era el Penal de Libertad, alude más exactamente a los infiernos creados por el hombre al disponer de su libertad para elegir entre el bien y el mal. El hombre puede entonces desplegar una inventiva de perversidad que le permite aproximarse a Satán. Corrobora esta visión cristiana el nombre de Teo, protagonista y alter ego del autor, y la primera víctima de esos infiernos, Esteban, también el primer mártir cristiano.

Además de Teo, se sigue la evolución de otros tres personajes, también poseedores de nombres emblemáticos: León, el arribista, el soberbio, el dominado por el afán de poder, reencarnación humana de la alegoría de Dante; Diógenes, el escéptico, el que vive en la duda como el antiguo filósofo griego; y Marcio, el que lucha por ser un marxista honesto. La historia comienza, una vez más, en la noche de los cuarteles y cubre toda su primera parte en Punta Carretas. Hay allí un funcionamiento organizativo que tiene a León como líder.

Las dudas y la desconfianza que le crean ciertos episodios de la tortura alejan a Teo del resto de sus compañeros, prefiriendo la soledad de la celda y sus estudios de poética. Mientras tanto, los demás presos, de manera paulatina, se van integrando a una militancia que, ahora más que nunca, adopta una forma organizativa de cuño marxista, estructurada sobre la base del centralismo democrático y condenada desde el primer momento: «Ese mezquino mundillo se centraba lamentablemente alrededor de León», afirma un narrador omnisciente que no duda en pasar al indirecto libre cuando lo cree conveniente.

No es solo el personalismo de León, la forma organizativa en sí se presta, invita a la existencia de arribistas. En la visión del autor, el centralismo democrático es sinónimo de verticalismo y necesariamente genera competencia entre los militantes, dogmatismo, hipocresía, desigualdad, sectarismo y persecución a sus miembros, como se ejemplificará con Marcio. Es una versión stalinista del centralismo democrático que se presenta como la única posible. La crítica a la organización así entendida deriva en una crítica al marxismo como filosofía deshumanizadora, una filosofía producto del miedo a no saberlo todo. Este conflicto se verá agudizado en tanto la interpretación de la derrota militar se explica por la carencia de ideología. La afirmación en la doctrina del socialismo científico aparece entonces como una necesidad impostergable. Cercana a la Navidad, la conversión de Marcio al marxismo será presentada como una antítesis de la conversión definitiva de Teo al cristianismo católico. Diógenes en tanto, en su carácter de librepensador, busca un fortalecimiento de su persona, primero a través de prácticas hinduistas y luego en el existencialismo.

Este planteo inicial hallará su punto más alto en el Penal de Libertad. En él, las elucubraciones de Teo recuerdan a la de muchos personajes de Graham Greene, desgarrados interiormente por dudas metafísicas y teológicas. Se añadirán, además, estados de depresión que se suponen propios de un endemoniado y una posterior visión mística. En él, finalmente, la integración de León al movimiento Vanguardia (continuación del MLN y a la vez solapada alusión al «puntismo») señala el comienzo de una gradación narrativa que tiene como centro la evolución de ese grupo. En la condena de este último —si bien son

verificables puntos en común con la novela de Machado— Iribarne va aún más allá al afirmar que el grupo Vanguardia no es más que la repetición de lo ya vivido en Punta Carretas. Así, en el capítulo XII, se comparan los esquemas de películas mediocres y predecibles (como muchas que se proyectaban en el penal) a la realidad de esa organización, la única de la que se habla.

La idea de novela total se ahonda en el escenario del Penal de Libertad procurando cubrir todas las variantes de ese mundo: las peleas en las celdas, las visitas, las guardias de enfermo y los enfermos psiquiátricos, los traslados al Supremo Tribunal Militar, los ocasionales cortes de agua, las requisas, los re-procesamientos, las conversaciones de los guardias durante las noches. La ampliación del espectro significa la inclusión de más personajes y una ramificación del hilo argumental que se vuelve cada vez más complejo y no siempre bien hilvanado.

La organización que León llega a liderar condiciona toda la vida del penal. En lenta escalada se llega a la huelga de hambre, momento de clímax subrayado por las alarmas, las prácticas de tiro desde las torretas, la sacada de compañeros a la «máquina» y la muerte bajo tortura.* Luego, el suicidio de Diógenes y el fracaso de la huelga generarán una necesidad de rebelión individual, de gran desahogo, que se concretará a través de Marcio, quien amenaza prender fuego a su celda. Recibirá como contrapartida una gran paliza en «la isla» y será reprocesado, tras lo cual Marcio experimentará «que su lucha había terminado ya y él había vencido…», que había alcanzado la tranquilidad de «sentirse satisfecho consigo mismo». En el interior del penal toda acción de grupo parece condenada al fracaso; solo hay soluciones individuales: la rebelión de Marcio, la salvación del alma en Teo, el martirologio nihilista de Diógenes. León, en su derrota, terminará culpando de traidores al resto de los presos.

Abundan las comparaciones con episodios bíblicos y con la mitología y la literatura griega no siempre fácilmente recordables. Las numerosísimas referidas a animales (hormigas, tigres, hienas, cuervos, culebras, camaleón, chinche, tábano, etcétera) hacen pensar en un mundo devaluado: el Penal de Libertad es «un reptil del terciario», las barracas son «lagartos» tendidos al sol; más adelante la cárcel será un tiburón emergiendo entre las aguas calmas del horizonte. En su locura, otro personaje, Fred «tiene la sensación de hallarse en alguna parte de la prehistoria, en algún valle perdido de la vida. Somos animales —se dice— unos monstruosos dinosaurios o reptiles». Su visión coincide con la imagen del penal, como si hubiera sido absorbido por su sordidez y su bestialidad. La visión de los espacios infernales en las pinturas del Bosco parece surgir con toda nitidez de ese mundo animalizado. Aunque infrecuente, el metaforismo insólito también está presente: «El día es como un trozo de pan que se nos cae de la boca al plato de sopa ensuciándonos la cara y la noche arroja su pesadumbre como un hueso en el fondo del guiso su grasa maloliente».

* La acción parece referirse a sucesos del año 1980: huelga de hambre de decenas de presos, traslado a cuarteles de varios de los huelguistas, muerte en la tortura de Hugo Dermit.

Dos momentos laterales son recreados poéticamente en un intento de trasvasar las fronteras de la cárcel: el pasaje en verso sobre el golpe de Estado en Chile, con las decenas de cadáveres arrastrados por el río Mapocho;* y la epopeya de la huelga general del 27 de junio en adelante, momento de énfasis en el valor de lo colectivo que se complementará con una de las afirmaciones últimas: «La libertad es siempre un acto colectivo, es la suprema afirmación de la humanidad».

Tanto *De punta y para arriba* como *Los infiernos de la libertad* son novelas escritas desde el desencanto, desde un «nunca más» válido no solo para el fascismo militar sino también para ciertas metodologías de izquierda; productos de un criticismo metódico y apasionado que nada deja al descubierto en su búsqueda de sólidos bastiones a los que aferrarse; discursos de conciencias que se repliegan a valores morales e ideológicos primigenios, sencillos y elementales, como únicos trofeos dignos de permanecer en pie.

Son cosmogonías de los años sesenta, ilusiones juveniles vertidas en mundos desolados. En ellas solo quedan en pie la esperanza y una serie de personajes intactos en sus ideas para cargar con toda la derrota a cuestas, sabedores de que en otra oportunidad los caminos deberán ser distintos.

No obstante, desde que el hombre inscribió el primer mensaje, los textos se interpelan, dialogan, se niegan o se complementan entre sí. El último poema de Carlos Liscano en su libro *La sinuosa senda* (2002) puede significar un matiz diferente al desencanto de estas novelas de la cárcel a la vez que una coda necesaria a la hora de la nostalgia, del balance y del rescate:

> Antes de los treinta en el poder o muertos./ Éramos jóvenes, éramos muchos y habíamos entrado en la vida solamente para cambiar el mundo./ La vida pasó, y nada fue como decíamos. Fue la cárcel, fue la tortura, fueron los miles de muertos./ Aún así, cuando nos encontramos, el recuerdo de la ilusión de muchachos llena todavía el corazón, que se animó un día a creer tanto./ Entonces siento que si hubo otro modo posible para mí no lo quisiera./ Porque, y perdonen por creerlo, le debo a aquella ilusión la alegría de haber conocido a algunos de los mejores.

En la boca del lobo

José Luis Baumgartner recurrió a una estratagema novelística no menos compleja para recorrer su trayectoria de cárcel y compromiso político. Prefirió describir y comentar una película que cuenta la historia del Tío, un habilidoso y astuto abogado que un día decide trasladar su experiencia en el manejo de

* Al menos este pasaje fue escrito anteriormente, posiblemente en Punta Carretas, despegado de la novela definitiva. Quien escribe, oyó más de una vez al autor recitar fragmentos de ese poema en los momentos de charla compartidos en un turno de panadería.

las finanzas de terceros convirtiéndose en tardío administrador del dinero del MLN-T. El relato se alterna con las reflexiones de la conciencia profunda del Tío y con los comentarios del propio narrador, quien también tiene su cuota de protagonismo. Los distintos puntos de vista ofician, por un lado, como frágiles máscaras de una decidida vocación autobiográfica, en tanto que por otro, constituyen el más eficaz soporte narrativo que el autor halló para fundir en un hilo de continuidad casi todos los relatos carcelarios que había publicado en 1986 en la colección *El contador de cuentos (Resabios de prisión).*

El ritmo vertiginoso de los inicios de la «película» (similar al de muchos filmes de ficción política de Costa Gavras u otros de los años sesenta) tiende a enlentecerse a partir del momento en que el Tío es conducido a prisión. Realizada la torrencial introducción que brinda los antecedentes del personaje a la vez que el marco histórico, la narración ahonda en información y profundidad detallando la peripecia personal en la tortura, los distintos cuarteles y finalmente, el Penal de Libertad. Recrear lo absurdo o insólito a la vez que lo cotidiano de la cárcel se convierte entonces en el esfuerzo principal, concretado a través de un lenguaje tan escueto como preciso, que apela de manera insistente a diversos referentes comparativos, a expresiones coloquiales como la del título o a alusiones de erudición intelectual provenientes de la literatura, la historia o el cine.

Cuando la «máquina» se apacigua los torturadores le exigirán al Tío, noche tras noche, contar historias de su invención: «Sin preparación, empujado por el miedo me zambullí en la literatura oral», afirma. Como un moderno Scheherazada el Tío cuenta y cuenta.

> Casi desde el principio me di cuenta que de todos, el mejor cuento era el que estaba gestándose allí, en la sala de tortura, donde un prisionero, por salvarse del suplicio, entretenía a una cáfila de Torquemadas, momentáneamente apaciguados por virtud de la narración.

Además de experto en relatos orales, el Tío posee también una tendencia natural a «filmar», a observar y registrar con voracidad cuanto está a su alcance, pasión que lo convierte en testigo privilegiado de episodios que acontecen a otros presos. «Mirados, mirones, naturalmente se nos impusieron las formas de pensar y decir. Caímos en "hacer cine" porque, mutilados de la acción, solo nos restaba "filmar".» Estas dotes del protagonista permiten que la narración trascienda lo personal y se ensanche acuñando magníficas y vibrantes semblanzas, verdaderos «retratos» de pintorescas individualidades como el Bicho, el Sata y otras.* «El Sata, de Satanás, era un gran bolacero. Nos curtía a cuentos, a mentiras, a divagues. Disfrutábamos con sus admirables invenciones. Con él nunca sabíamos en qué momento habíamos entrado en la pura ficción...» La ternura entrañable con que se aborda estos retratos desaparece y deja paso a sentencias ásperas y severas cuando la semblanza es sobre el enemigo:

* Otras semblanzas como «El foca» y «La vida octava» (sobre el «Gato» Sosa) no fueron incluidas en *En la boca del lobo* y solo es posible hallarlas en *El contador de cuentos.*

> Corta estatura. Edad mediana. Fornido. Semblante de piedra desbastada a dinamita. Ojos casi invisibles con chispazos más fríos que el hielo. Boca delgada, como de goma: un tajo morado. Elocución monótona. No obstante su impecable uniforme verde oliva, condenado por *le phisique du rôle*, cabe imaginarlo de camisa negra, corbata plateada y zapatos claros con punteras marrones, ensombrerado, haciendo un estupendo *killer* de don Corleone…

La impresión primera que produce el Penal de Libertad en el Tío se traduce de inmediato en definiciones metafóricas largamente elaboradas y que no admiten dudas:

> Hospital donde se nos inoculaba locura y muerte; nave que abolía el tiempo y hacía perder la orientación; laboratorio conductista para tratamiento de despersonalización. Como las transnacionales y el Vaticano, pretendía objetivos de largo alcance: convertirnos en harina de hombres.

El lugar es presentado a través de una síntesis que de inmediato instala en un mundo de horror. El recurso es dantesco, equiparable a la puerta del Infierno al comienzo del Canto III de *La Divina Comedia.* Es también un desafío para el narrador: a partir de aquí el relato no puede defraudar la expectativa creada. *En la boca de lobo* es la única novela (y uno de los pocos libros en general) que se adentra en las barracas, un espacio humano de características únicas que el narrador sabe desentrañar:

> Un mismo espíritu de cuerpo iba moldeando a la población que circulaba por la barraca. El interminable cónclave de cuarenta hombres encerrados por exclusivas razones políticas, (…) determinaba un rasero que trascendía cualesquier diferencia… Sin misticismos, forzados a convivir, compartíamos no solo los bienes materiales, sino también los pensamientos, los sentimientos, y los aspectos más íntimos de la vida diaria.

La novela continúa tras la salida de la cárcel. Esa bisagra de años, dolor y crecimiento espiritual aumenta el compromiso del Tío que, una vez afuera, superada la etapa inevitable de los «reencuentros», vive la lenta transición hacia la democracia iniciada tras el plebiscito de 1980 y se convierte en denunciante ante organismos internacionales, en ensayista político junto a Durán Mattos y, valiéndose de su profesión, entabla juicios y abre investigaciones acerca de casos de «desaparecidos». El libro adquiere entonces valor documental transcribiendo los primeros testimonios sobre los traslados de prisioneros desde Argentina en el marco del Plan Cóndor.

Escribir, testimoniar, resulta, como en todos los casos, la más difícil de las tareas y hay sincera conciencia de ello:

> Literariamente soy muy limitado. Escribir me cuesta un triunfo. Cada vez que me pongo a la máquina, siento el estupor de tener que esculpir un cenicero partiendo de un bloque tan grande como el Aconcagua. El idioma,

bullente y vivo como una taberna, más imponente que el Gran Cañón, incesante, de infinitos matices y presagios, trigo y vino, maíz y trópico, disponible como prostituta y distante como emperador, poderoso, insobornable, esfinge, es demasiado, demasiado para mí. Me supera, me niega, me excluye. (...) Cada palabra se me constituye en dificultad extraña e irreductible. Solo yo sé hasta qué punto esto es así, y con qué intensidad sufro por mi impotencia. Pero la condena es doble. Tampoco puedo dejar de escribir. Es un desafío compulsivo...

Las *nouvelles* de Jorge Jesús

El universo carcelario de Jorge Jesús, desarrollado en sus textos narrativos *Crónicas del espantado Bolívar Bleier* y *Enseñaje de la dictadura uruguaya*, reproduce una experiencia donde el manierismo expresivo del autor parece converger con el delirio al que alude. Las alucinaciones se mezclan y funden con lo real hasta el punto de no identificarse los límites. La eliminación de artículos, las personificaciones, las sinestesias, el desplazamiento de adjetivos, contribuyen a crear un clima que podría ser onírico si no fuera porque es absolutamente real. La lucha por la sobrevivencia estalla en un diálogo del personaje consigo mismo, a veces de violento enfrentamiento. La desesperación a causa de la sed genera una fiebre donde se abren paso recuerdos de la niñez, imágenes sensuales, Ana Frank y la presencia satánica del cabo Sixto Mandacarú, «el coleccionista de huesos». Pero aun en ese infierno la psiquis posee recursos salvadores. La pérdida de la noción del tiempo («Perdí los días, resbalaba de cáscaras-calendarios. Despertaba a nociones de noches sin estrellas») y el desdoblamiento («Ante la metamorfosis del yo acosado sin espacio un él profundo origina pensamiento que acaso mantiene vivo el sueño de la semilla») pueden sin embargo significar una esperanza.

Toda la riqueza metafórica de Jesús adquiere su mayor fuerza en su estampa del Penal de Libertad:

> Soportado por cien patas-soportes con similitudes de gigantescas tibias desnudas de carne caída por pellizcones de lepra propia.
> Hueso pelado pintado de gris, monstruo multitíbico aplastando la tierra.
> Se estanca en la niebla a orilla del frío chirrido de sus ratas que van y vienen por sus escalones y reglamentos de venas y arterias que lo alimentan.
> Sobre esas tibias desnudas se sustenta la mole de centenares de ojos rayados de metal negro-reja.
> 999 nichos tapiados con puertas de fierro y mirilla de controles informáticos en que los muertos caminan y miran desde cerebros sepultados vivos.
> Hombres amortajados en mamelucos digeridos por la sepultura-pozo-de-tiempo elevado sobre contornos de llanura carbonizada pegada a horizontes de elevaciones negras.
> El monstruo se deleitaba comunicando decesos y «autoeliminaciones» encontradas en sus islas y jaulas acondicionadas a esos efectos por ratas-custodias.

La arquitectura del monstruo* y la globalización de la muerte dominan el panorama. La antítesis enfrenta a un monstruo compuesto esencialmente de huesos, de enfermedades y de ratas a su servicio y un alto número de prisioneros convertidos en nichos que albergan la muerte, sepultados vivos, amortajados en sus uniformes.

En esa geografía de la crueldad la vida desaparece y todo se cosifica: «En las madrugadas trastocaba la imagen del relevo que verificaba si estaba vivo el número asignado a un mameluco». No hay naturaleza, todo depende de una voluntad intangible y omnímoda, un dios feroz es quien decide todo: «La voz del guardia decretaba desayuno y surgía la mañana».

Las dos *nouvelles* de Jorge Jesús, entrelazadas entre sí, constituyen, por su estilo, una visión original, por momentos más lírica que narrativa, posible de descomponer en numerosas estampas de portentosa imaginación. Al contrario de las novelas de Iribarne y Machado, Jesús no recurre a más personajes, el narrador se encierra en sí mismo y su mundo interior es el único protagonista. Tampoco intenta una revisión ideológica. Su universo se concreta a la memoria y tiene por blanco solo las tropelías del enemigo.

Un raro entre los raros, Jorge Jesús nació a la literatura en el Penal de Libertad y profundizó su labor creadora en talleres literarios de su ciudad natal, Paysandú, hasta convertirse en un autor prolífico, con diez obras propias y participación en ocho compilaciones. Cuanto ve y cuanto vive lo lleva a la creación, desde la infancia, el paisaje o la mujer hasta la propia literatura, todo propicia en él un registro grafómano, de necesidad de dar cuenta, de valorar cada hecho o de extraerle su jugo poético. Audaz, inquietantemente desinhibido, Jorge Jesús vuelve sobre sí mismo una y otra vez, se abre al entorno y recala con insistencia en lo íntimo o, mejor aún, absorbe lo exterior haciéndolo suyo.

Lo que Leonardo Garet ha dicho con respecto a sus cuentos: «son construcciones sin planos, hechas a golpes de intuición, que se orientan según el sentido inmanente de los pequeños gestos», (47) es perfectamente aplicable a sus poemas. En *Romancero del asfalto*, uno de sus últimos poemarios, el autor adopta la estructura de esta forma poética pero no su textualidad convencional. El *epos* está ausente y tampoco hay anécdotas que inspiren su lirismo. Basta solo la presencia de un motivo para que el verso se desate en una pirotecnia de vocablos y audaces metáforas que permiten vincular su obra con el vanguardismo de las primeras dos décadas del siglo XX. «Desintactización» se ha dado en llamar a los procedimientos de su extraña escritura, a su deliberada distorsión de la sintaxis, tan enrarecida como natural en la capacidad creativa de Jorge Jesús. Ese peculiar experimentalismo contribuye raigalmente al escamoteo del significado a que se ve sometido el lector, ese hermetismo cuya guía de interpretación no radica en una lógica racional sino en un ludismo que se apoya en la combinación de sensaciones, en asociaciones lingüísticas, en el despliegue de lo onírico.

* La animalización como fuente de descripción es un recurso común a Daniel Iribarne, Sergio Altesor y Raúl Orestes Gadea.

Batallas de una guerra perdida

En los veinte relatos que ficcionalizan episodios culminantes de su experiencia guerrillera, de la vida carcelaria y la reinserción en la sociedad, Rodolfo Wolf, comando de la columna 15 del MLN-T, narra de primera mano detalles de la muerte de Armando Acosta y Lara, uno de los responsables del Escuadrón de la Muerte, explora la controvertida personalidad de Héctor Amodio Pérez y dedica más de la mitad del libro exclusivamente a la realidad de la cárcel. No se trata de un testimonio, sin embargo. Es indudable que Wolf toma como punto de partida momentos de clímax o conclusiones impactantes y que ha reelaborado el camino anecdótico con libertad selectiva y al gusto de su memoria. Más que fidelidad Wolf pretende la exposición limpia, clara, depurada, que señale solo lo indispensable y realce el golpe final. Esto explica la brevedad de las narraciones, la circularidad de muchas de ellas, las elipsis y la ausencia de adjetivación. Como en esas ruedas de ex presos donde inevitablemente la conversación tiende a reconstruir el vasto anecdotario carcelero, las historias estaban, es más, abundaban, el problema era cómo presentarlas, cómo con ellas sorprender al lector. Así, el cuento «El azar» se vale de un equidistante uso de adverbios y verbos para destacar el papel central de las dificultades y los imponderables. «Era difícil que un fusil AR 15 de fabricación norteamericana destinado a Vietnam hubiera llegado a mis manos», afirma el narrador, para enseguida subrayar: «Allí lo tenía». Desde ese comienzo la simetría de los párrafos, la correspondencia entre el obstáculo y la solución se torna constante, diseñando una perfecta arquitectura. «Era difícil… Allí estaba». «Más difícil aún… Eran nuestras», «Improbable que… A mi lado estaba.» «Incierto… Estábamos…», «Improbable también…» «Estuve…», etcétera.

La obra de Wolf importa también en otro sentido. Al igual que en el caso de Marcelo Estefanell, la mayor parte del período carcelario el escritor la vivió en la soledad de las celdas del 2º B, lo que significa un abordaje cualitativamente distinto de la realidad. Sus relaciones son más limitadas y mayor el tiempo para la reflexión. Ello debió implicarle, como a todos los que vivieron esa situación, una dura batalla. La soledad en la celda se convierte entonces en un referente toda vez que la vida le genere situaciones aproximadas, algo tan temido como increíblemente querido. Por ejemplo en la separación de la pareja, años después, en el difícil proceso de readaptación al afuera de la cárcel:

> Mientras me acercaba, me fui animando. Una sensación parecida a una ligera alegría me fue invadiendo: recuperaba la soledad, esa compañera de tantos años. En una cárcel uno puede llegar a añorarla cuando le imponen estar, tantas horas al día, junto a alguien que no eligió. Había salido de peores situaciones. Lo lograría.

La cárcel nunca deja de ser un referente invalorable. Como dice Carlos Liscano en el prólogo a este libro: «La cárcel es para toda la vida. Es de esperar que con ella se termine». (60)

La cárcel como tema en la poesía y la ficción (cronología)

1971 - *Diario del cuartel,* Carlos María Gutiérrez
Canto sin rejas, Miguel Ángel Olivera
1973 - *Río testigo*, Sergio Altesor
1978 - *Uruguay. Poemas desde la cárcel* (antología)
1979 - *En la misma tierra*, Jorge Torres
1983 - *Memorias de la noche*, Jorge Torres
Poemas & dibujos de la prisión, Daymán Cabrera
1984 - *La canción de los presos* (anónimo)
1985 - *Los ojos de los pájaros*, Francisco Lussich
Conversaciones con la alpargata, Mauricio Rosencof
Canciones para alegrar a una niña, Mauricio Rosencof
Cantares del calabozo (antología)
1986 - *Tangata desde la cárcel,* Miguel Ángel Olivera
Trinidad, Roberto Meyer
El contador de cuentos, José Luis Baumgartner
La expresión poética de los presos políticos (antología)
1987 - *El árbol Cantabalí*, Francisco Lussich
Deliberados, Hugo Gómez
El bataraz, Mauricio Rosencof
El método y otros juguetes carcelarios, Carlos Liscano
Porque la vida ya te empuja, Alfredo Alzugarat
1988 - *Contra la pared,* Miguel Ángel Olivera
Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura, Miguel Ángel Olivera
La narrativa de los presos políticos (antología)
1989 - *Qué diré de la cárcel*, Lucía Fabbri
Voy soñando calles, Juan Baladán
¿Estará nomás cargada de futuro?, Carlos Liscano
La cifra anónima: cuatro relatos de prisión, Hiber Conteris
1990 - *Los infiernos de la libertad*, Daniel Iribarne
Canemas para un adiós y una bienvenida, Miguel Ángel Olivera
1991 - *El viajero perdido,* Raúl Orestes Gadea.
1995 - *La última trinchera*, Carlos Caillabet
1996 - *Un pañuelo rojo en la memoria,* Carlos Caillabet
1998 - *Del que pasa y queda,* Ángel Turudí Cawen
Crónicas del espantado Bolívar Bleier y *Enseñaje de la dictadura uruguaya,* Jorge Jesús
2000 - *De punta y para arriba*, Ramón Machado
Las cartas que no llegaron, Mauricio Rosencof
2001 - *Jaque mate a la guardia y otros cuentos,* Ruben Abrines
2002 - *Oscura memoria del sur,* Hiber Conteris
Piedritas bajo la almohada, Mauricio Rosencof
2004 - *En la boca del lobo,* José Luis Baumgartner
2005 - *Batallas de una guerra perdida,* Rodolfo Wolf

13. Los testimonios de la cárcel*

Historia y contrahistoria

La historia oficial, impuesta por el poder hegemónico, celebrada por y desde el aparato institucional al extremo de exigir un reconocimiento equivalente al de los llamados símbolos patrios, convertida por sus escribas en verdad absoluta y mito indiscutible, ha tropezado siempre, en todos los tiempos y latitudes, con una historia otra, no solo diferente y demitificadora sino fundamentalmente opuesta, una «contrahistoria» tras la cual subyace y persiste la visión de los derrotados u oprimidos. Triunfadores y vencidos se enfrentan de este modo en el campo de la escritura generando discursos inconciliables, que tanto se interpelan como se niegan entre sí. Piénsese al respecto en la antinomia que surge de las crónicas de los conquistadores de América y las denuncias de un Huamán Poma de Ayala o de un fray Bartolomé de las Casas en el mismo período o en la visión desde el gobierno de las guerras civiles del siglo XIX y los numerosos testimonios dispersos que discuten y erosionan esa visión.

En Uruguay, una historia del testimonio debería iniciarse justamente a partir de este último tipo de documentos: diarios de campaña, correspondencia epistolar, memorias de protagonistas, reseñas de hechos que apunten hacia una verdad negada, opuesta a la proclamada como única. Entre sus primeros ejemplos podría hallarse la versión de la caída de Paysandú efectuada por el soldado derrotado Teodoro Orlando Ribero, las crónicas de la revolución del Quebracho de Carlos María Ramírez o de Javier de Viana, *La deportación a La Habana en la barca Puig* de Agustín de Vedia, etcétera. Aceptando estos parámetros de interpretación del suceder histórico se descubrirá un primer auge de la narrativa testimonial en nuestro país en torno a las dos guerras saravistas. El carácter popular que asumieron las convocatorias insurgentes, tanto la de 1897 como la de 1904, congregando, junto a buena parte de la población rural, a sectores urbanos e intelectuales, permitió un intenso desarrollo de esta modalidad literaria que concitó no solo a escritores profesionales como Luis Ponce de León, Luis Alberto de Herrera, Javier de Viana y Washington Pedro Bermúdez, sino también a narradores circunstanciales, deseosos de plasmar sus vivencias y su óptica de los acontecimientos. Folletos y libros de derrotados por la historia, les esperaba una recepción limitada, casi exclusivamente sometida a lazos de complicidad.

* Otra versión de este capítulo fue presentada con el mismo título en el Seminario «¿Qué hay de nuevo en los estudios sobre el pasado reciente?» —realizado los días 3 y 4 de julio de 2003 en el Cabildo de Montevideo— y posteriormente fue publicada en Alado Marchesi, Vania Markarián, Álvaro Rico y Jaime Yaffé (comp.), *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2004.

Tendrían que pasar décadas para que el discurso testimonial hallara una acogida que trajera consigo el reconocimiento literario que lo categorizara como un género más. El paso adelante, en este último sentido, se verifica en Cuba a partir de 1970 como resultante de la prolífica producción surgida a expensas del proceso revolucionario. En un artículo de 1983 en la Revista Casa de las Américas, Lisandro Otero recordaba que

> después del triunfo de la revolución, en 1959, el género testimonial se ha desarrollado excepcionalmente, en tal medida que pudiéramos aventurarnos a afirmar que es la familia literaria que ha sido cultivada con mayor fortuna, en cuantía y calidad, por encima de las demás, incluida la novela, el cuento y la poesía. Se cuentan por decenas, exceden el centenar quizás, los títulos de valor que han sido publicados. (80)

Un maestro del género, el argentino Rodolfo Walsh afirmaría entonces que «el testimonio está llamado a ser el género de la revolución: en tanto no la traiciona, la plasma tal cual es, rescata lo imperecedero». (7)

Se pretendía del testimonio un paradigma similar al de la novela del siglo XIX para la burguesía triunfante o al de la novela del realismo socialista para la revolución rusa. Era también el tiempo de asimilación por parte de la literatura de campos hasta ahora soslayados o de incipientes experimentos en su mayor parte provenientes de las ciencias sociales o del periodismo, tal los nuevos cauces en la investigación antropológica como las «historias de vida» de Oscar Lewis, el *new journalism* de Norman Mailer, Terru Southern o Hunter Thompson, la *non fiction novel* cuyo referente modélico era *A sangre fría* (1965), de Truman Capote y la «novela testimonio» de Miguel Barnet cuya primera muestra fue *Biografía de un cimarrón* (1966). La institucionalización del testimonio como género, conectada a todos estos fenómenos, no tardó en efectuarse. Según refiere Ángel Rama,

> en enero de 1969, al concluir las deliberaciones de los jurados del premio Casa de las Américas, propuse en su reunión conjunta la institución de una nueva categoría a la que designaba con la palabra Testimonio, obteniendo el acuerdo de los colegas y de las autoridades de la Casa.

Al año siguiente, un jurado integrado por Rodolfo Walsh, Raúl Roa y Ricardo Pozas, concedía por vez primera el premio a la uruguaya María Esther Gilio por su obra *La guerrilla tupamara.*

> La proposición —continúa Rama— buscaba preservar la especificidad artística de la narrativa que en períodos de máximo interés político puede ser preferida, pero sobre todo apuntaba a un conjunto de libros que crecen día a día y que situados aparentemente en los lindes de la literatura, son remitidos a la sociología y sobre todo al periodismo (como era en aquel momento el libro de Rodolfo J. Walsh, *Operación Masacre*). (Citado en 103).

Aunque quizá haya pasado su momento de mayor intensidad, la polémica a nivel académico sobre el origen del testimonio, sus antecedentes, su definición y su deslinde de otros géneros, aún no ha concluido. La fuerte presencia de un «yo» testigo que narra su verdad y la apertura a voces marginales que erosionan o niegan el discurso monológico del sujeto central hasta ese momento dueño de la palabra escrita, son algunas de las características innovadoras que permiten englobar en esta práctica discursiva, entre otros, a relatos autobiográficos, cartas, diarios de vida, memorias. Sin embargo, todavía en 1972 Ángel Rama señalaba a *La guerrilla tupamara* de María Esther Gilio como el producto de una técnica «específicamente periodística: el reportaje», (96) y la ubicaba junto a otras obras de similar factura realizadas en esos años en nuestro país por Carlos Bañales y Enrique Jara (*La rebelión estudiantil,* 1968), Eduardo Galeano, Carlos Núñez, Carlos María Gutiérrez, Claudio Trobo y Hugo Alfaro. Separar con precisión el testimonio de fenómenos discursivos que le son tributarios y admitir el nuevo estatuto no era tarea fácil ni aun para sus promotores.

En realidad, tanto por su fecha de elaboración como por sus características, es *La rebelión de los cañeros* (1969), de Mauricio Rosencof, la obra que debe entenderse como inaugural, en Uruguay, de esta nueva etapa del discurso testimonial. La crónica de los episodios más significativos de la marcha a Montevideo de 1962 de los trabajadores del azúcar nucleados en UTAA (Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas) servirá de andarivel para abarcar en extensión una cultura fronteriza: la de los «peludos» de Bella Unión, con su tradición de lucha, sus hábitos y costumbres, su lengua y sus creencias. Su virtud consistió en la puesta en escena de un universo desconocido, hasta ese momento oculto tras la imagen del país batllista y liberal, que se erigía en símbolo de una nueva realidad social.*

Junto a la obra de Rosencof resulta ineludible mencionar *Días y noches de amor y de guerra,* publicada por Eduardo Galeano en 1978 en España. El exilio desde 1973 y su experiencia al frente de la revista *Crisis* en Buenos Aires es el motivo inspirador de una «conversación con América» (como al propio Galeano le agrada decir) donde entrelazará lo privado y lo público, lo cotidiano y lo trascendental, lo suyo y lo de muchos, a través de una memoria globalizadora, subjetiva y selectiva al mismo tiempo. Entre las ruinas del naufragio colectivo emerge la propuesta de una escritura de salvamento, de rescate del valor de permanecer y de conservar «la alegría de las cosas sencillas», de constatar que, pese a todo, el mundo y la vida valen la pena.

* En su conferencia «Evocando a Raúl», Mauricio Rosencof ha señalado que fue el líder tupamaro, Raúl Sendic, quien, en un apartamento de la calle Rivera y Arrascaeta, le expresara la idea de «intentar un libro de crónicas que expresara el testimonio de toda la gesta formidable de los peludos». Según Rosencof, Sendic «tenía allí una media docena de carillas manuscritas en las que había anotado las características y los detalles más significativos de los comienzos. Es a raíz de esos papeles que inicio mi participación en las marchas y mis idas a Bella Unión. Así nació mi libro *La rebelión de los cañeros…*». (98) Otra versión de esa primera marcha cañera a Montevideo puede leerse en *El Cholo González. Un cañero de Bella Unión,* de María Esther Gillio (2005).

Las dos obras demostraban que existía un terreno firme para edificar, fueron un sólido anuncio de lo que cristalizaría muchos años después. Será hacia el fin del período del régimen cívico-militar que se registrará un segundo momento de eclosión testimonial en nuestro país, de riqueza incomparablemente mayor tanto en cantidad como en calidad. Lo precedieron pequeñas voces aisladas que, directa o indirectamente, se atrevieron a abordar temas hasta entonces silenciados o prohibidos, aprovechando las angostísimas puertas que paulatinamente se fueron abriendo después del plebiscito de 1980. Surgió así *Navegar es necesario. Quijano y el semanario Marcha* (1984), de Hugo Alfaro, puente entre un pasado abolido (itinerario y clausura del semanario *Marcha*) y un tiempo nuevo que asomaba.

La vuelta a las instituciones, el libre funcionamiento de los partidos, la amnistía a los presos políticos y el levantamiento de todo tipo de censura a los medios de comunicación, determinaron el surgimiento de una etapa en la historia del país que se evidenció, entre sus aspectos más interesantes, en una ferviente curiosidad por indagar el pasado reciente, la imprescindible búsqueda de respuestas que dieran cuenta de lo sucedido antes y durante la dictadura. El «qué pasó» se tornó una obsesión popular que de inmediato creó las condiciones para la producción y promoción de una copiosa literatura testimonial. Se fue procesando de ese modo, la más inmediata respuesta para desmentir y desestructurar una historia oficial machacada hasta el hartazgo a lo largo de trece años que tenía como centro referencial al panegírico *Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental* y una infinidad de comunicados y documentos de la DINARP. Había llegado el momento de la contrahistoria. Sin embargo, la avidez por saber, esas óptimas condiciones de recepción, fueron también motivo para que esa producción, por momentos desbordante, no abundara en una preocupación estética sino que, en la mayor parte de los casos, continuara siendo la de una narrativa de urgencia sin pulimentos, de valor más informativo que literario.

En lo que refiere al discurso testimonial propiamente dicho, la etapa tiene sus límites en los años 1985 y 1990 aproximadamente. Las variantes temáticas que expuso el género en el transcurso de ella imponen una clasificación mínima que permita luego observar con mayor atención «los testimonios de las cárceles» así como comprender mejor el marco discursivo en que estos aparecieron. Así, se pueden apreciar: a) los testimonios que se centran en el accionar guerrillero de los años previos al golpe de Estado y en la resistencia a este en los años sucesivos, contados por sus protagonistas; b) los dirigidos al tema de los desaparecidos, en particular, a los niños; c) los reportajes e investigaciones periodísticas que tuvieron por base la búsqueda de testimonios y de documentos con la finalidad de esclarecer sucesos trascendentales acaecidos durante el período dictatorial y hasta ahora negados al conocimiento público; d) los testimonios centrados en las cárceles de presos/as políticos/as, residencia de miles de uruguayos y metáfora de la realidad nacional en ese período. Estos temas, por su interrelación, están presentes en casi todos los textos: lo que los diferencia es la centralidad en su contenido. Se destacan:

a. Reedición de las *Actas tupamaras* (1987; primera edición: 1971); *Histo-*

ria de los tupamaros (1986), *La tregua armada* (1988) y *La fuga de Punta Carretas* (1990), de Eleuterio Fernández Huidobro; *Nada ha sido en vano* (1986), de Jaime Pérez; *Apuntes contra la desmemoria de la resistencia* (1988) de Wladimir Turiansky.

b. *Amaral. Crónica de una vida* (1988), de Álvaro Barros-Lémez; *Mamá Julien* (1988), de José Luis Baumgartner; *Perdidos en el bosque* (1989), de Alberto Silva.

c. *Alto el fuego I* (1986), de Nelson Caula y Alberto Silva; *¿Quién mató a Michelini y Gutiérrez Ruiz?* (1986), de Claudio Trobo; *Uruguay nunca más* (Serpaj, 1989); la serie de reportajes de Álvaro Barros-Lémez: *Araújo: vivir hasta el mañana* (1985); *Arismendi: forjar el viento (*1987); *Seregni* (1989) *y Comunistas: León Lev, Julio Rodríguez, Esteban Valenti, Eduardo Viera* (1990); los libros sobre el senador Enrique Erro: *Erro: fiscal de la Nación* y *Erro: fiscal del pueblo* (1989) y *Erro: requerido 688* (1990), de Nelson Caula*; Ni muerte ni derrota. Testimonios sobre Zelmar Michelini* (1987) *y El viento nuestro de cada día: Wilson Ferreira Aldunate* (1989) de César di Candia; *Wilson Ferreira Aldunate: eligiendo recuerdos* (1986), de María Esther Gilio; *Entre la rabia y la ternura. Relatos de la resistencia, historias de la represión, testimonios para el nunca más* (1988), de Alberto Silva y *Un marino acusa* (1989), de Daniel Rey Piuma.

Los testimonios de las cárceles. Primera etapa

Quizás las primeras muestras importantes de escritura desde la cárcel no se encuentren precisamente en una prisión institucional sino en precarios calabozos de cuarteles donde sus moradores residieron brevemente. Es el caso de la carta que Francisco Espínola enviara a su amigo Carlos Vaz Ferreira desde el cuartel Nº 11 de Infantería, el 11 de febrero de 1935, dando cuenta de su experiencia en el combate del Paso de Morlán, único episodio bélico del levantamiento contra la dictadura de Gabriel Terra. De ese período es también *El libro de las torturas. Procedimientos policiales bajo el gobierno del Doctor Gabriel Terra*, (1937, prólogo de Ricardo Paseyro) seguimiento documental de la actuación de la Comisión Investigadora creada por Emilio Frugoni a través de recortes de prensa y numerosos testimonios orales sobre las prácticas de tortura en la época y sobre el pabellón de la Isla de Flores, primera cárcel de presos políticos del siglo en Uruguay.

Las cárceles de presos políticos es un fenómeno histórico reciente en un país que durante la mayor parte del siglo XX fue orgulloso de sus tradiciones democráticas. Su existencia solo es explicable como un engendro estratégico del incremento de la represión desde la segunda mitad de la década de los sesenta contra el accionar organizado de la lucha popular y los movimientos guerrilleros. Aún así, los primeros presos políticos de este período, durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco, fueron alojados junto a delincuentes comunes en los Penales ya existentes de Punta Carretas y la Cárcel de Mujeres o, eventualmente, de manera más transitoria, en el CGIOR, en Cárcel Central, en el flamante Penal de Punta de Rieles (entonces exclusivo de hombres) y aun en

cuarteles del interior del país durante el conflicto bancario del año 1969. Las cárceles destinadas exclusivamente a presos políticos y oficialmente denominadas Establecimientos Militares de Reclusión, concebidas para un largo período, con fuertes dispositivos de seguridad y una estricta normativa interna, surgen recién a partir de 1972 y son ellas el llamado Penal de Libertad (para hombres) y los Penales de Punta de Rieles y Paso de los Toros (para mujeres). Las dos primeras, de mayor existencia, se prolongaron hasta marzo de 1985.

De esos universos cerrados, con determinadas reglas de subsistencia que entrañaron una experiencia singular para cada individuo, han quedado numerosos textos testimoniales: algunos, los menos, escritos en el interior de los recintos carcelarios, y los más, producto de una reconstrucción posterior acicateada por el deseo de denuncia, de catarsis, de registro para la historia y de reflexión sobre la conducta humana.

El testimonio paradigmático, todavía hoy, de lo que fue la vida en el Penal de Libertad es *Las manos en el fuego* (1985), de Ernesto González Bermejo y David Cámpora.

> Te tienen en el fondo mismo del tarro, en la más chiquita de las muñecas rusas, en la última de las cajas chinas, esas que cuando se desempaquetan dan un ligero vértigo de infinito. La caja más grande, el propio Uruguay, una cárcel.

La pretensión de globalizar la experiencia de la cárcel política y de trascenderla como una figuración del sistema que la hizo posible, es manifiesta en esta obra. El experimentado periodista González Bermejo fundó su relato en la participación testimonial del ex preso tupamaro David Cámpora tras 90 horas de grabaciones y 1.200 carillas de cartas, redacciones especialmente elaboradas y respuestas a cuestionarios. La colaboración escrita del testimoniante a través de antetextos entraña de por sí una novedad en la producción del discurso testimonial, que en este caso no se remite, como sucede en gran número de ocasiones, exclusivamente a la escritura de un autor intermediario. El propio enunciado de la obra deja constancia de ella:

> No sabía entonces que íbamos a hacer este libro, chernesto, durante más de dos tupidos años, recordando en París, grabando en Colonia, discutiendo en Friburgo; carteándonos otro libro entero; vos rasqueteando a fondo, yo hablando hasta la última gota; vos incitándome a perseguir verdades, yo arrimándote unos cuantos párrafos; entretejiéndonos…

Los nueve años de prisión (1972-1980), que recalan en el segundo piso del Penal de Libertad y en varios calabozos de cuarteles de interior del país, no agotan el libro. Se unirán a ello los sucesos del 14 de abril de 1972, ese «infarto nacional» que acarreó una docena de muertos y selló la suerte de la organización guerrillera. La alternancia entre lo ocurrido aquel día nefasto y la vivencia cotidiana en la cárcel, se plasmará en la alternancia entre el monólogo del protagonista (David Cámpora) y el enfoque «desde afuera» del narrador,

desdoblamiento que supone un entrecruce de puntos de vista: uno interior, con acento en lo privado, y otro exterior para referir el hecho público. Anticipaciones y rupturas temporales indican, a su vez, el desplazamiento al campo del testimonio de una variada gama de recursos entonces en boga en la novelística hispanoamericana.

La construcción del personaje, del testimoniante que urde su propio retrato («tengo un buen lío con mi imagen»), presentará a David Cámpora como un arquetipo del proceso social que padeció el país y que llevó a muchos de su generación a elegir la vía armada: proveniente de una clase media alta que experimenta el cimbronazo de la crisis, con un título profesional, adquirirá rápidamente la ideología revolucionaria que cambiará por completo su vida. Pretenderá así, ser representativo de dos tiempos, dos espacios, y dos comunidades superpuestas: la de los guerrilleros y la de los presos, que quieren aunarse en su persona. Se negará a sí mismo la posibilidad de ser un héroe pero, superando algunos momentos de depresión, se mostrará sin fisuras, confirmando esa proximidad inevitable que por regla general existe entre la autoimagen del testimoniante y lo hagiográfico.

Escrito también durante ese primer auge de la narrativa testimonial, *Memorias del calabozo* (1987, dos volúmenes) de Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof, extiende su relato a los cuarteles y otros sitios de represión a los que fueron trasladados varios dirigentes tupamaros. Narrado bajo la forma de un intercambio coloquial, como bien dice Eduardo Galeano en su prólogo, significa «la victoria de la palabra humana» sobre el horror y la destrucción. El relato se inicia cuando ambos son trasladados del Penal de Libertad en 1973. Aunque en ocasiones podrán comunicarse «telegráficamente» a través de una pared, aquel lugar será el sitio donde se verán por última vez durante trece largos años. Se juraron que el que sobreviviera testimoniaría. En 1987 los dos se sentaron ante un grabador y decidieron «no hacer literatura» y «retocar solo lo imprescindible». Con esa apelación a la oralidad, librando la memoria a lo espontáneo, ironizando sin dramatizar, ambos irán desnudando un círculo del infierno que Dante no soñó, sin eludir vetas de humor al poner en relieve el absurdo de algunas situaciones.

Finalmente cabe mencionar *Adolfo Wasem, el tupamaro* (1985), de varios autores, y *Relatos de la cárcel: esta empecinada flor* (1986), de Claudio Invernizzi.* Los únicos testimonios por aquellos años sobre la principal cárcel de mujeres, el Penal de Punta de Rieles, eran *Bitácoras del final. Crónicas de los últimos días de las cárceles políticas* (1987), concretamente dos diarios colectivos, originalmente en letra «microscópica» sobre hojillas de fumar,** *Más allá de la ignorancia* (1989), paradigmático libro de Nélida Fontoura que

* Debería añadirse también *Al mediodía con Antonio*, conmovedor testimonio de Ángel González sobre su amistad con otro tupamaro preso, Antonio Mas Mas. El uso de la repetición lograr crear un fuerte clima opresivo en este breve texto. Fue escrito en enero de 1985, en el interior de la cárcel, y publicado en la antología *Escritos de la cárcel. La narrativa de los presos políticos*, 1988.

** Véase el capítulo 2: «La escritura de todos».

une la historia de los cañeros con la experiencia carcelaria y la readaptación a la vida social, y *Mi habitación, mi celda* (1990), de Lucy Garrido y Lilián Celiberti.

Intermedio

Si bien la lucha por los derechos humanos nunca se detuvo, la aprobación por referéndum popular, en 1987, de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, tuvo un efecto paralizante, amortiguando numerosas iniciativas, entre ellas, el rescate y la conservación de la memoria. La disminución en la producción de escritura testimonial, o su menor trascendencia, es un fiel reflejo de esa parálisis. Colmada la curiosidad más inmediata, sin perspectivas a corto plazo la insistencia en la denuncia o en la difusión de la verdad, el testimonio decayó notoriamente. No solo raleó el discurso testimonial de índole político, el género en sí pareció agotarse. En palabras de Oscar Brando:

> … este género que pareció impulsarse con fuerza en los primeros años posteriores a 1985 no prosperó, o cumplió su ciclo y decayó, o no supo salir de la estricta coyuntura que lo provocaba para experimentar con otros sujetos y otros materiales.

Es decir, «el descaecimiento de la energía política de los testimonios no dio paso a la representación de otros conflictos sociales y tendió a clausurar el género». (17) Más allá de lo discutible de tal afirmación, su sola enunciación es una muestra de la aparición esporádica que el género evidenció por ese entonces.

Las publicaciones de esos años se concretaron en nuevas investigaciones periodísticas o abundaron en rescates biográficos, las más de las veces a modo de semblanzas, que referían a la dictadura y a sus cárceles de manera colateral. En ese orden, destacamos entre 1991 y 1998 *La vida de Vladimir Roslik* (1994) de Luis Udaquiola, *Mariana tú y nosotros. Diálogo con María Esther Gatti* y *León Duarte. Conversaciones con Alberto Márquez y Hortensia Pereira* (ambos de 1993), de Mariela Salaverry; y algunos trabajos realizados por ex presos políticos como *José Pedro Cardozo. Recuerdos cargados de futuro* (1991) *El vientre del cóndor: del archivo del terror al caso Berríos* (1991), y *Seregni: la mañana siguiente* (1997), de Samuel Blixen; *Luis Pérez Aguirre: huellas de una vida* (1ª edición, 1997), de Héctor Luna y *El tejedor Héctor Rodríguez* (1995), de Eleuterio Fernández Huidobro.

No faltaron tampoco autobiografías fragmentadas: *Por la vereda del sol* (1995), de Hugo Alfaro y *Contrapunto de recuerdos: Santiago-Montevideo-Moscú* (1991), de la dibujante y escenografá rusa Yenia Dumnova, obra esta última que confronta la niñez y juventud en Moscú con la residencia en Montevideo y el exilio en Santiago de Chile. También hubo una apertura a otros sujetos sociales, como los cooperativistas de viviendas, los estudiantes y los sindicatos, tal el caso de *Treinta años de militancia sindical* (1993), del también ex preso político Héctor Rodríguez.

En esta etapa no se registra casi testimonios sobre las cárceles salvo la reedición por Banda Oriental en 1992 de *Un viaje a Salto* (1ª edición, 1987), de Circe Maia. La breve obra de la poeta residente en Tacuarembó, explorando emotivamente el tema de la mujer que visita a su esposo preso, anticipa mucho de los textos de *Memoria para armar*.

Segunda etapa

Si bien ya en 1997 se produjo en Montevideo una reunión de alrededor de trescientas ex presas de Punta de Rieles con miras a un trabajo conjunto de reconstrucción de la memoria de los años de la dictadura y del pasaje por la prisión, los sucesos que propiciaron un nuevo auge del testimonio sobre las cárceles provinieron en buena medida del exterior, hallando en nuestro país repercusiones favorables. Se trató fundamentalmente de procesos jurídicos iniciados largo tiempo antes, que cuajaron a partir de 1998. En ese año el dictador chileno Augusto Pinochet es detenido en Londres generando una dura controversia a nivel internacional y en su propio país. La noticia asombró al mundo y reactivó viejas heridas sin restañar. Luego comenzaron en Argentina los encarcelamientos por secuestros de niños a miembros de las Juntas Militares, se reabrió el caso Berríos en Chile y en Washington se inició la desclasificación de miles de documentos que comprometían seriamente al ex canciller Henry Kissinger con el Plan Cóndor. Esa coyuntura político-jurídica encontró un inmejorable campo de recepción en un Uruguay casualmente inmerso en época electoral, con toda la revisión del pasado que eso supone, lo que favoreció a que pronto, tras la asunción de un nuevo gobierno, se sumaran otros hechos: la aparición de la nieta del poeta Juan Gelman, la creación oficial de la Comisión por la Paz y la apertura de la investigación sobre los desaparecidos y el hallazgo de Simón Riquelo. Si ese marco explicaba ya de por sí el comienzo de un nuevo auge y de un nuevo interés en la literatura testimonial, mayor aún fue la recepción a partir de 2005, tras la ascensión al gobierno del Frente Amplio, con el hallazgo de restos de desaparecidos y la prisión del dictador Bordaberry, de su canciller Juan Carlos Blanco y de varios militares y policías torturadores directamente involucrados con el Plan Cóndor.

La lista de publicaciones a partir de 1998 continúa abundando en reportajes y reconstrucciones biográficas [*Mujica* (1999) y *Las vidas de Rosencof* (2000), de Miguel Ángel Campodónico; *Sendic* (2000), de Samuel Blixen; *Charlando con Pepe Mujica. Con los pies en la tierra* (2002), de Mario Mazzeo; *Mano a mano: Seregni-Rosencof* (2002), de Fernando Butazzoni y *La piel del otro* (2001), de Hugo Fontana: compilación de recortes periodísticos sobre Héctor Amodio Pérez y temas colindantes] así como en investigaciones periodísticas [*Memorias de la resistencia* (2002, de Hugo Cores; la reedición actualizada de *Sara buscando a Simón* (2002, primera edición: 1997) de Carlos Amorín; *El enigma Trabal* (2002) y *Yennia Dumnova. Un amor en la guerra fría* (2004), de Sergio Israel y *Los fusilados de abril* (2002), de Virginia Martínez]. El tema de los desaparecidos halló su síntesis parcial, incorporando los datos confirmados o

aportados por la Comisión para la Paz, en *A todos ellos. Informe de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos* (2004).

La novedad la constituye el resurgimiento del tema carcelario: el hasta ese momento poco literariamente frecuentado Penal de Punta de Rieles, presentó testimonios exclusivos [*La espera* (2001, Dakota del Norte y 2001, Montevideo), de María Constanza; *De la desmemoria al desolvido* (2002), de autoras varias; *Atando los tiempos* (2005), de Mirta Macedo y *Oblivión* (2007, Premio Casa de las Américas), de Edda Fabbri] en tanto en otros se retomó la combinatoria de la realidad de las cárceles con otros sucesos: [*Un día, una noche... todos los días* (1999) y *Tiempos de ida, tiempos de vuelta* (2002), de Mirta Macedo; *La leyenda de Yessie Macchi* (2000), de Silvia Soler; *El furgón de los locos* (2001), de Carlos Liscano; *Memoria para armar I, II* y *III* (2001, 2002 y 2003), de autoras varias; *Crónicas de una derrota, testimonio de un luchador* (2003), de José Jorge Martínez, *Tiempos de torturas y desaparecidos* (Dakota del Norte, 2004] de Franklin Roosevelt Ferrari; *Fugas. Historias de hombres libres en cautiverio* (2004), de Samuel Blixen; *Memorias de Punta de Rieles en los tiempos del Penal de Mujeres* (2004) y *Palabras cruzadas* (2005), de autoras varias] y se incorporaron las biografías de ex presos como *El Cholo González. Un cañero de Bella Unión* (2004), de María Esther Gilio, *El Negro Viñas. Más allá de los muros* (2005), de Pablo Pera Pirotto, *El Canario Rébori* (2006), de Mario Mazzeo y *Juan Carlos Mechoso, anarquista* (2006), de María Eugenia Jung y Universindo Rodríguez. *De bigote pa' arriba* (2006), de Luis Fourcade y *El hombre numerado* (2007), de Marcelo Estefanell, son los más recientes testimonios de la cárcel.

En *La escritura o la vida,* Jorge Semprún distingue entre los relatos «que fueron compuestos en la urgencia del testimonio inmediato, que pierde el resuello y a veces se agota en la reconstrucción minuciosa de un pasado poco creíble» y aquellos surgidos mucho después, que cuentan a su favor con «la perspectiva que da el tiempo en la tentativa interminable de rendir cuenta de una experiencia que se aleja en el pasado, de la cual no obstante algunos contornos se van volviendo cada vez más y más nítidos, ya que algunos territorios reciben una luz nueva entre las brumas del olvido». (101) En estos nuevos testimonios sobre las cárceles la distancia temporal de los sucesos a que refieren alcanza las tres y hasta cuatro décadas: la urgencia ha desaparecido, es verdad, aunque, es importante señalarlo, el deseo de denuncia permanece intacto. El tema de la memoria, punto clave de centenares de encuentros y de ensayos, ha sido internalizado lentamente, madurado por la reflexión personal y el paso de los años. Ya no solo se trata de desmontar viejas y desacreditadas historias oficiales; la lucha contra el manto de olvido que se ha pretendido imponer se transforma en el principal objetivo. «Con el triunfo de la Ley de Caducidad se instaló la desmemoria en nuestra sociedad», se afirma en *De la desmemoria al desolvido,* (8) una obra cuyo título refrenda la meta a alcanzar.

Quienes testimonian no pueden eludir un período posterior a la cárcel, la nueva experiencia de vida que significa ese período para todos ellos, y confrontan necesariamente ambas etapas. Una catarsis más serena y reflexiva pone mayor acento en realzar el valor de los sentimientos, la solidaridad y la

vida familiar, especialmente en los testimonios femeninos. Ahora más que nunca se escribe para educar, se escribe pensando en los hijos o en los que vendrán, para afirmar los valores que posibilitarán para siempre el nunca más. La perversidad del torturador o del carcelero, el odio y el dolor, son ahora desmenuzados, no tanto con la intención de transmitir el horror, sino para demostrar la absurdidad del sistema. Es un tono distinto, un nuevo acento acompañando otra madurez, lo que diferencia estos testimonios actuales de los de la primera hora.

También distinta es la recepción del público lector a este tipo de textos. Los primeros testimonios fueron elaborados aún en convivencia con el miedo, ese miedo que fue uno de los factores decisivos para el triunfo del plebiscito por la Ley de Caducidad en 1989, a cuatro años del fin de la dictadura. El crecimiento de las fuerzas de izquierda desde 1998 en adelante, no solo en Uruguay (donde el triunfo electoral se concreta recién en 2004) sino en buena parte de América del Sur, y la debacle ocasionada por la corrupción económica en el Río de la Plata de 2000 en adelante, han contribuido a despertar un interés nunca antes experimentado sobre el tema de los derechos humanos y sobre la pasada dictadura.

Al preguntársele a Carlos Liscano por qué, tratándose de un escritor profesional, tardó tanto tiempo en relatar su experiencia de la tortura,* respondió simplemente que había estado dieciocho años buscando cómo contarlo. En los nuevos testimonios sobre las cárceles el «cómo contarlo» importa tanto como el «qué pasó». Ya no solo se trata de que la historia sea interesante, igualmente importa la forma, la manera de presentarlo, el nuevo abordaje que permita explorar aristas diferentes e impida lo reiterado. Implícitamente esto deriva en una complejidad estilística que ensancha las posibilidades del género. Los más audaces no tienen ningún escrúpulo en superar las tan débiles como porosas fronteras del género para expandirse a otras formas de narrativa o mezclar su relato de la cárcel o de la tortura con la crónica familiar o el exilio.

Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador, de José Jorge Martínez, marca un nuevo mojón en la narrativa testimonial. Estructuralmente no parece haber nada nuevo: la alternancia discursiva ya estaba presente en *Las manos en el fuego*, solo que aquí a la cárcel y a la trayectoria militante le suceden el pasaje por la tortura junto a la debacle del socialismo real y su reflejo en el PCU. Se instala así un juego de tensiones entre distintas instancias de la lucha y lo que Martínez entiende como una derrota personal y una derrota política. La honestidad del autor deriva necesariamente en la autocrítica y en el carácter profundamente desacralizador de su testimonio. La transgresión al género ya está presente cuando, al pasar, se señalan temas tabú como las «debilidades» en la tortura y la masturbación. No obstante, se acentúa cuando Martínez se interna, progresivamente, en una revisión equilibrada, de aciertos pero también desaciertos de los lineamientos de la organización a la que perteneció y la condición humana de los militantes forjados en la lucha

* El tema es tratado en *El furgón de los locos*. Véase el capítulo 7: «Los diversos reinos de la palabra».

política. El porqué de la derrota, ese tema obsesivo dentro de la cárcel, postergado una y otra vez como asunto de debate a nivel de las organizaciones tras el retorno a la democracia, se extiende también, en este caso, a un intento de explicación de la caída de la URSS y del bloque socialista y a sus consecuencias en el PCU. Es al hombre, en última instancia, al que hay que volver a comprender. «... no existió el hombre nuevo ni fui el que fantaseé a los 20 años. Solo fuimos hombres, a secas.» El balance final no debe admitir «ni nihilismos ni escamoteos» y debe incluir, de igual manera, «proezas enormes y crímenes atroces». «En el haber quedan también los sueños, que hicieron que la vida valiera la pena de ser vivida.» Es por eso que el libro está dedicado «a los que lo dieron todo por el asalto a los cielos». Es un nuevo rumbo el que se inicia a partir del relato testimonial de Martínez, capaz de entrelazar la narración con el ensayo, la denuncia con la reflexión, el comportamiento personal con el comportamiento del colectivo político.

La cárcel ya no es lo único que importa en estos testimonios últimos, ya no son el centro exclusivo. Ahora la cárcel pasa a cumplir el rol de un privilegiado ordenador del pasado y aun del futuro, un eficiente disparador de todo lo que resulta tan íntimo como entrañable, aquello que siempre se hubiera querido contar y no se sabía cómo hacerlo.

El testimonio y la condición de la mujer

En el año 2000 apareció *La leyenda de Yessie Macchi,* libro que desde su título intenta consagrar un mito: la mujer guerrillera, mujer emancipada, política y sexualmente. Obra singular, la protagonista a la vez cuenta e interpreta, narra y explica su trayectoria de vida, no solo para denunciar una realidad sino también para otorgarle coherencia a su vocación militante (los inicios en el Partido Socialista, la participación en la estructura clandestina del MLN, el pasaje por la cárcel) y a su vida íntima, aspecto este último siempre soslayado en este tipo de libros.

Un gran número de ex presas de Punta de Rieles, mientras tanto, venían reuniéndose periódicamente bajo la forma de «talleres» como los de Género y Memoria, Testimonios, Cronología, Vivencias, Salud, etcétera. Hacia octubre de ese mismo año se dio el primer gran paso a través de una convocatoria «a todas las mujeres para escribir lo que vivieron, lo que sintieron, lo que no deberíamos olvidar, sobre los años de la dictadura».* Lo que se manifestaba a través de este llamado público trasvasaba el recuerdo de uno de los sectores más castigados por la represión (las presas políticas) para abarcar a todas las mujeres que, de un modo u otro, la hubieran padecido o de alguna manera hubieran sido testigos de su barbarie.

El resultado fue excepcional. Se recibieron 284 textos breves y se siguen recibiendo: memorias de presas, de exiliadas, de amas de casa, de madres, de hijas, de esposas, fragmentos de un inmenso puzle a construir. La concurren-

* Afiche de la convocatoria para *Memoria para armar.*

cia a las presentaciones de los tomos de *Memoria para armar* (con una cincuentena de relatos cada uno) y de otras publicaciones del mismo origen, cumplió también una significación histórica al colmar la Sala Azul de la Intendencia de Montevideo y la sala central del Teatro El Galpón, entre otras.

Más importante aún fue el aporte a la historia del testimonio político en el Uruguay. La mujer, oprimida desde siempre por una sociedad guiada por principios hegemónicos machistas, se erige como testigo privilegiado de las atrocidades de un momento históricamente determinado. Más allá de dos obras que invocaron la necesidad del enfoque (*Un viaje a Salto* y *La sal de la tierra)* la memoria de la injusticia enriquecida por el tema del género, por la visión particular que puede aportar la mujer, aparece aquí por vez primera:

> ... los testimonios de estas mujeres no solo nos muestran lo que pasó, lo que vivieron, los sentimientos, sino cuáles fueron las estrategias de supervivencia, de cuidado y protección de las personas y de los vínculos... En ese sentido, no solo fueron protagonistas activas en la resistencia, en la lucha contra la dictadura y la ideología autoritaria las que militaron, fueron presas o tuvieron que partir al exilio, sino también las que criaron a los hijos siguiendo sus propias pautas, las que entradas en años pudieron, a pesar de ello, tomar conciencia y lograr cambios importantes en sus vidas, las que sirvieron de apoyo, sostén, conexión, tejieron lazos solidarios y organizaron verdaderas redes de protección y resistencia al autoritarismo y la opresión. (86)

La importancia de estas tres obras se ve realzada además por ser construcciones colectivas y anónimas que remiten en el género testimonial a una de sus características más raigales: ser voz de los sin voz, permitir el acceso a la escritura y al poder de la comunicación pública a un gran número de personas hasta ese momento privadas de tal posibilidad. De esa manera, el reducido espacio de la cárcel y de los hechos de notoriedad se ve ampliado por la apertura a lo cotidiano y lo anónimo, a la resistencia silenciosa de infinidad de mujeres en defensa de lo más preciado: la vida. El contraste con todo lo publicado hasta el momento —testimonios de militantes conocidos, cuando no de escritores profesionales— era notorio.

La trabazón de estas historias de mujeres de distintas generaciones, arrancadas de sus vidas diarias y enfrentadas a un enemigo común en una extensísima diversidad de situaciones, confiere una indudable unidad a estas obras. Al contrario de la disparidad dable de esperar en este tipo de compilaciones, asombra la homogeneidad de estilo, la agilidad de la narración, la sencillez y precisión de la gran mayoría de los relatos, la selección de los hechos, la sobriedad en las descripciones y en la adjetivación.* Una selección de estas historias así como *La espera*, de María Condenanza, han sido exitosamente adaptadas al teatro.

* Cabe aclarar que no todos los textos que integran *Memoria para armar* son propiamente testimonios. Algunos, muy pocos, admiten cierta ficcionalización y en otros casos se trata de poemas.

Paralelamente, la memoria exclusiva de la cárcel de mujeres, limitada a dos obras del primer momento: *Mi habitación, mi celda* y *Bitácoras del final*, se vio acrecentada por *La espera* y *De la desmemoria al desolvido.* Ambas obras transmiten una muy completa visión panorámica, en el primer caso producto de la memoria nítida y selectiva y la sencillez de procedimiento de María Condenanza y en el segundo, por la conjunción de recuerdos de siete ex presas a través de la trascripción de diálogos y las historias de cada una de ellas. Son testimonios que denuncian la machacante, insidiosa represión interna, a la vez que realzan la diaria resistencia que debía cubrir hasta los más mínimos aspectos de la vida diaria. De ellos se desprende la conformación de un compacto colectivo solidario, «el grupo», como lo llama Mirta Macedo al interpretar esa dura realidad, vital para la sobrevivencia y el fortalecimiento anímico. «La solidaridad practicada ante los múltiples problemas que vivíamos nos abrió enormes posibilidades de ampliar nuestros mundos internos, encontrar aspectos que subyacían en nosotras, quizá desconocidos, para dar cabida a un mundo más comprensivo, más tolerante, que en última instancia nos dignificaba cada vez más». (61)

Distinto es el caso de *Oblivión* (2007, Premio Casa de las Américas), de Edda Fabbri. «Yo no tengo que contar una historia… Escribo no por ninguna responsabilidad, acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane», afirma la autora. Más reflexión personal que testimonio, Fabbri entra en discusión con la exigencia de «contar la verdad para que se sepa… para que no se repita». Desconfía de los recuerdos y de las palabras y hace suyas expresiones de Juan Fló: «memoria no es lo que pasó, son sus huellas. Y las huellas no están hechas de palabras…». (41, pp. 46 y 74) «Oblivión» es un tango de Piazzolla y significa olvido.

Presos y familiares

Cuando en los primeros días de julio de 2003, en el marco del Seminario «A treinta años del golpe de estado ¿Qué hay de nuevo en los estudios sobre el pasado reciente?», Marisa Ruiz leyó su trabajo «El paquete, el ómnibus, la cola, la visita», abrió un área de investigación testimonial hasta ahora no valorado en su real importancia y en muchos casos, aludido solo al pasar, sin la necesaria profundización. El texto definitivo fue publicado recientemente en *Cuadernos de la historia reciente 1968-Uruguay-1985* (2006). Casi simultáneamente la aparición del libro testimonial (o de «memorias narradas, casi ficciones», como afirman los autores) *Cuando la palmera se enamoró del viento... y otros cuentos 1972-1985* (2006), pareció responder de manera original al nuevo planteamiento.

Si bien en los volúmenes de *Memorias para armar* son muchos los familiares de presos políticos que cuentan sus zozobras y peripecias durante el período dictatorial, no existe en esos casos una correspondencia tan directa y explícita como la verificada en este libro escrito por el ex preso político Ariel Poloni Dabalá y su hijo Hernán Poloni Gruler. Temas como el significado del mame-

luco, las cartas, los paquetes, las visitas de adultos y las visitas de niños, el miedo, la culpa, son abordados desde los dos ángulos posibles: el del preso y el de su familiar. Por primera vez, junto a la realidad del prisionero, se testimonia la otra parte de la bisagra, lo que sucedía «al otro lado del mostrador». En el cruzamiento temático surgen secretos y confesiones, coincidencias pero también realidades no sabidas o apenas sospechadas para el otro. Padre e hijo no solo se reencuentran una vez más sino que se redescubren y se completan al revivir instancias inolvidables para ambos.

La lucha cotidiana de los familiares de presos políticos, el esfuerzo diario para cubrir en lo que estaba a su alcance las necesidades del preso, la aceptación y enfrentamiento de una nueva realidad no buscada, la represión que debieron sobrellevar en las visitas, en los allanamientos, en la discriminación de que eran objeto muchas veces, las redes solidarias, el coraje para denunciar, en fin, la fuerza impredecible de los afectos, son aspectos de una amplia temática todavía poco frecuentada. Constituye una demostración más de lo que aún el género testimonial tiene para ofrecer.

A diferencia de sus homólogas del Cono Sur, la dictadura uruguaya se caracterizó por someter a la mayoría de los que se le opusieron a una cárcel prolongada y multitudinaria. Se planteó la destrucción masiva, incitando a la locura o empujando al suicidio, se compartimentó, se incomunicó, se determinó al milímetro la vida de miles a través de absurdos reglamentos. Sin quererlo ni sospecharlo el verdugo, fuera de los cálculos de su barbarie, se generaron a manera de réplica condiciones para la reflexión, para el intercambio humano y para la creación, tanto literaria como artística en general. Se negó la normalidad, se borró el mundo cotidiano y, por consecuencia, se obligó a forjar otros mundos, solidarios y reflexivos, fraternos para alcanzar el alivio necesario, positivos para mirar hacia delante. Todo esto durante más de una década. Cárceles de tan larga duración, al tiempo que aparejaron huellas de por vida, heridas a veces sin cerrar, provocan aún hoy un enorme cúmulo de recuerdos en tantos que debieron sufrirlas. La producción de testimonios se hizo presente ante el público desde el primer momento que estos infiernos abrieron sus puertas y no ha cesado de fluir. Seguramente continuará fluyendo.

Lo indican dos factores intrínsecos. En primer lugar, se trata de una forma literaria de cauce ancho y populoso, abierto a todo el que disponga de la voluntad de escribir, conocido o no. Un género capaz de albergar los gritos tras las rejas y los gritos en la tortura, los sueños, las conversaciones posibles, la más mínima anécdota, la canción escondida, el quehacer colectivo, la carta de amor.

Finalmente, se trata de un género condicionado por el acontecer político y social tanto en su producción como en su recepción. En una América inestable, donde la lucha por la justicia y la memoria avanza de manera lenta y costosa, en el constante enfrentamiento con las fuerzas retrógradas que han apostado al olvido y continúan de manera cómplice ocultando y protegiendo a los culpables, el testimonio, registro de lo sucedido para que nunca más vuelva a suceder, memoria y didáctica a un tiempo, continúa siendo una respuesta imprescindible para las futuras generaciones y para la historia.

Bibliografía

1. Abella, Mario y Giadans, Lilián, *Bibliotecas de cárceles,* Montevideo, Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines, 1976.
2. Achugar, Hugo, «Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana» en *Revista de Crítica literaria Latinoamericana,* Nº 29, Lima, 1989.
3. Aínsa, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
4. Altesor, Sergio, *Río testigo*, Montevideo, Banda Oriental, 1973.
5. Alzugarat, Alfredo, «Reportaje a Hiber Conteris. Viaje al centro de una novela» en *Cuadernos de Marcha*, Nº 142, agosto de 1998.
6. —— «Con Gladys Castelvecchi. La creación es un misterio absoluto» en *El País Cultural,* Nº 773, 27 de agosto de 2004.
7. Andrade, Joaquín, «María Esther Gilio: comunicación casi instantánea» en *Casa de las Américas,* Nº 63, noviembre-diciembre, 1970.
8. Autoras varias, *De la desmemoria al desolvido*, Montevideo, Senda, 2002.
9. Autores varios, *Paysandú x 4,* Paysandú, Del Quijote, 1998.
10. Baéz, Fernando, «El bibliocausto nazi» en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, 2002.
11. Baker, Edgard, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.
12. Baladán, Juan, *Voy soñando calles*, Milán, Edizioni Mondo Nuovo, 1989.
13. Baliño, Mercedes y Oreggioni, Laura, "Reportaje a integrantes de Ediciones de uno", *Asamblea*, 29 de agosto de 1985.
14. Benedetti, Mario, «Del testimonio a la metáfora» en *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Nº 64, enero-febrero de 1971.
15. Blixen, Carina, *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano,* Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2006.
16. Brando, Oscar, «Carlos Liscano: la poética de la soledad» en *Deslindes,* Nº 2 y 3, 1993.
17. —— «La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)» en *Papeles de Montevideo,* Nº 2, Montevideo, Ediciones Trilce, octubre 1997.
18. Bravo, Luis, «*Poetas de los 60*», ensayo inédito.
19. —— «Veinte años antes y después», prólogo a segunda edición de *Los horizontes abiertos*, de Clemente Padín. Montevideo, Ediciones de Uno, 1989.
20. —— «Con Richard Piñeyro. Hombre con los sueños desflecados» en *Brecha,* 8 de abril de 1988. Recogida luego en *Nómades y prófugos (Entrevistas literarias),* Universidad Eafit, Medellín, Colombia, 2002.
21. Bruder, Mónica, entrevista inédita realizada el 16 de agosto de 2002.
22. Buela, Álvaro, «Con Carlos Liscano. Memorias de la Europa reciente» en *El País Cultural* Nº 266, 9 de diciembre de 1994.
23. Butazzoni, Fernando, en *Revista Casa de las Américas,* La Habana, Nº 161, marzo-abril 1987.
24. Caillabet, Carlos, «Cómo duele este país» en *Brecha Litoral*, 9 de marzo de 2001, recogido en *Retratos con historias,* Paysandú, Ediciones Carolina, 2003.
25. —— *Un pañuelo rojo en la memoria,* Paysandú, 1996.
26. Cantillana, Igor, citado en «Los caballos de Rosencof y el Teatro Sandino» en *Teatro escogido,* Montevideo, Tae, 1988, vol. 1.
27. Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha,* Edición del cuarto centenario, Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, 2005.

28. COLLAZO, Ricardo, «Como Aníbal lo quiso construir. El Uruguay no es un río, es un país donde se debe inventar la alegría» en *Liberación,* Malmö, 28 de enero de 2005.
29. CONTERIS, Hiber en *Prólogo,* Montevideo, Nº 2, enero 1969.
30. —— *10% de tu vida*, Montevideo, Fin de siglo, 1986.
31. —— *La Cifra anónima*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1988. Contratapa.
32. CORTÁZAR, Julio, *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor,* Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987, prólogo de Hugo Achugar.
33. DA CUNHA-GIABBAI, Gloria, «Variaciones sobre el olvido» en *Monographic Review,* marzo 1996.
34. DRAGÚN, Osvaldo, *Historias para ser contadas-Los de la mesa diez,* Buenos Aires, Huemul, 1994.
35. ESTEFANELL, Marcelo, «¡Basta!» y «La encuesta» en *Brecha.* 9 y 16 de diciembre de 1988.
36. ——, «Siete años» en *Brecha,* 2 de diciembre de 1988.
37. ——, «La remera azul» en *Brecha,* 23 de diciembre de 1988.
38. ——, *Don Quijote a la cancha,* Buenos Aires, Carolina, 2004.
39. ——, «Don Quijote de la Mancha y el lector perfecto: un preso» en BASSO, E. y TORRES, A. (editores), *Actas de las Jornadas cervantinas a cuatrocientos años de la publicación del Quijote*, UDELAR, FHCE, 2005.
40. ESTRADÉS PONS, Juan, «1985-1988: Una difícil recuperación» en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica,* volumen 4, p. 196
41. FABBRI, Edda, *Oblivión*, Montevideo, Ediciones. del caballo perdido, 2007, pp. 46 y 74.
42. FERNÁNDEZ, Gonzalo D., «El Penal de Libertad: historia y presente. Control duro y cultura de la resistencia» en *I Seminario sobre Cárceles en el Uruguay*, Montevideo, SERPAJ, 1995.
43. FERRARI, Franklin Roosevelt, *Tiempo de torturas y desaparecidos,* Dakota del Norte, 2004, p. 36.
44. FONTANA, Hugo, «Para esos locos bajitos» en *Brecha*, 8 de enero de 1988.
45. FORNARO, Milton, «La novela policial uruguaya o el cadáver en el ropero», disponible en <www.letrasdechile.cl/index.htm>
46. GADEA, Raúl, *Il viandante sperduto (El viajero perdido),* Brescia, Apasi, 1991. Prólogo de Juan Baladán Gadea. Edición bilingüe con traducción al italiano a cargo del también ex preso, padre Pierluigi Murgioni, 27 pp.
47. GARET, Leonardo, «Relatos del buen vivir» en *Ventanas en el laberinto,* Paysandú, Carolina, 1998, Contratapa.
48. GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Las manos en el fuego*, Montevideo, Banda Oriental, 1985.
49. GUEVARA, Ernesto, *Pasajes de la guerra revolucionaria*, Montevideo, Librosur, 1986, p. 12.
50. GUTIÉRREZ, Carlos María, «La mala conciencia de los intelectuales» en *Prólogo,* Montevideo, Nº 1, nov.-dic. 1968.
51. IRIBARNE, Daniel, *Los infiernos de la libertad,* Montevideo, Vintén Editor, 1990.
52. JUNG, María Eugenia y RODRÍGUEZ, Universindo, *Juan Carlos Mechoso. Anarquista*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2006.
53. LAGO, Sylvia (coord.), *Ocho escritores de la resistencia,* Montevideo, FHCE, 2001.
54. LARRE BORGES, Ana Inés, «El regreso de Ulises» en *Brecha,* 5 de enero de 1996.
55. LISCANO, Carlos, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y canto, 2000.
56. ——, *El método y otros juguetes carcelarios,* Estocolmo, Författares bokmaskin, 1987.
57. ——, "Lector de catálogo", *Brecha*, julio de 2003.
58. ——, Epílogo en *La mansión del tirano*, Montevideo, Cal y canto, 1992.
59. ——, nota a *Teatro*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2001.
60. ——, Prólogo a *Batallas de una guerra perdida,* de Rodolfo Wolf, Montevideo, Banda Oriental, 2005.
61. MACEDO, Mirta, *Atando los tiempos*, Montevideo, Orbe, 2005, p. 76.

62. MACHADO, Ramón R., *De punta y para arriba,* Paysandú, edición del autor, 2000.
63. MACIEL, Lía. *«El rol de los sueños en la vida de los prisioneros políticos»* en Elizabeth HANPSTEN (coord.), *Testimonio y memoria en el Uruguay,* Montevideo, Crysol y FHCE, 2002.
64. MAGGI, Carlos, Prólogo a *...y nuestros caballos serán blancos,* Montevideo, Arca, 1994.
65. MÁNTARAS, Graciela, *Contra el silencio,* Montevideo, Tae, 1989.
66. MARAUDA, Lauro, «Rosencof, la crisis tras los sueños» en *Teatro Escogido,* Montevideo, Tae, 1988, vol. 2.
67. MARTÍNEZ, José Jorge, *Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador,* Montevideo, Ediciones Trilce, 2003, p. 94.
68. MARTÍNEZ PEREDA, Alicia, «Bibliotecas en prisiones. Estados Unidos, la polémica del libro en las cárceles» en *Delibros,* Nº 27, octubre de 1990.
69. MASCARÓ, Roberto, «Con Carlos Liscano. La libertad está en el lenguaje» en *El País Cultural,* Nº 211, 19 de noviembre de 1993.
70. MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: the making of tipographic man,* Toronto, University of Toronto Press, 1962.
71. MENCIA, Mario, *La prisión fecunda,* La Habana, Editorial Política, 1980.
72. MICHELENA, Alejandro. *Montevideo. La ciudad secreta,* Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2004.
73. MORAÑA, Mabel, citado en *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Montesexto, 1988.
74. MUNIZ, Lucio, Reportaje a Hugo Bervejillo en *Uruguayos de raíz vasca,* Montevideo: Centro Euskaro-Español, 1994.
75. NIETO, Luis, *Nueva lectura de Ugo Muraña el invencible,* Montevideo, Arca, 1994.
76. OLIVERA, Miguel Ángel. «El valor de la palabra en las cárceles políticas» en Elizabeth Hanpsten (coord.), *Testimonio y memoria en el Uruguay,* Montevideo, Crysol y FHCE, 2002.
77. ——, Introducción a *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura,* Montevideo, CIC, 1988.
78. ——, «La lata, ¿primera radio comunitaria del Uruguay?» en W. PHILLIPPS-TREBY y J. TISCORNIA, *Vivir en Libertad,* Montevideo, Banda Oriental, 2003.
79. OREGGIONI, Laura, «De la piel al hueso» en *Asamblea*, 15 de agosto de 1985.
80. OTERO, Lisandro, «El testimonio histórico en Marta Rojas» en *Casa de las Américas,* La Habana, Nº 141, noviembre-diciembre, 1983.
81. OWEN, Jaime, «Entrevista a Felipe Ehremberg. San Gregorio de Polanco, museo abierto» en *Cuadernos de Marcha,* Nº 116, junio 1996, pp. 75-79.
82. PADÍN, C., «El comienzo del fin de la palabra en la poesía latinoamericana. El poema semiótico», ponencia presentada en el «XI Simposio Internacional de Literatura» organizado por el Instituto Literario y Cultural Hispánico-EEUU en Montevideo, 9 a 14 de agosto de 1993.
83. PADÍN, C. *Poesía experimental,* Barcelona, P. O. Box, 1999.
84. PARTNOY, Alicia M., *The discourse of solidarity in testimonial «Poemarios» from Argentina, Chile and Uruguay,* Michigan, UMI, 1997.
85. PELLEGRINO, Guillermo, «Con Aníbal Sampayo. Ser compositor no es fácil» en *El País Cultural,* Nº 569, 29 de setiembre de 2000.
86. PERONI, Gianella, «Testimonios de mujeres y memoria: un armado singular» en *Memoria para armar,* Montevideo, Senda, 2002, vol. 2.
87. PEYROU, Rosario. «La autenticidad del ventrílocuo» en *Brecha*, 29 de agosto de 1997.
88. PIGNATARO CALERO, Jorge, *La aventura del teatro independiente uruguayo,* Montevideo, Cal y canto, 1997.
89. PHILLIPPS-TREBY, Walter y TISCORNIA, Jorge, *Vivir en libertad*, Montevideo, Banda Oriental, 2003.

90. Platero, Soledad, «Con Hiber Conteris. 'No concibo la ficción sin aventura'» en *El País Cultural,* n´ 470, 6 de noviembre de 1998.
91. Pogoriles, Eduardo, «Marcelo Estefanell, autor de *Don Quijote a la cancha.* Un ex tupamaro reinterpretó el Quijote y ahora es bést-seller», *Clarín* de Buenos Aires, 13 de noviembre de 2004.
92. Poloni Dabalá, Ariel y Poloni Gruler, Hernán, *Cuando la palmera se enamoró del viento… y otros cuentos*, Montevideo, edición de autor, 2006.
93. Porzecanski, Teresa, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras» en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya,* Montevideo, Banda Oriental-Universidad de Maryland,, 1987.
94. Prada Oropeza, Renato, «De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del Discurso-Testimonio» en Jara, R. y Vidal, H. (comps.), *Testimonio y literatura,* Minneapolis, I&L, 1986.
95. Rabanal, R., *La costa bárbara. Literatura y experiencia,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
96. Rama, Ángel, *La generación crítica,* Montevideo, Arca, 1972, p. 19.
97. Ramírez, Mercedes, «La forja del hombre nuevo» en *Asamblea*, 25 de marzo de 1985.
98. Rosencof, Mauricio, *Las agujas del tiempo,* Montevideo, Aguilar, 2003.
99. Sclavo, Iris, «De cómo me decidí a leer el Uises» en *Batoví*, Tacuarembó.
100. —— «Laboratorio de emergencia en el Penal de Libertad» en Batoví, Tacuarembó, julio de 1986. Ponencia presentada en las Jornadas de Laboratorio Clínico Farmacéutico Industrial realizadas en la Intendencia Municipal de Montevideo.
101. Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 25 y 103-104.
102. Silva, Elder, «Clemente Padín de 'Los huevos del Plata'. Denunciamos los vicios decadentes» en *La Hora Cultural,* año 2, Nº 98.
103. Sklodowska, Ezbieta, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética,* Nueva York, Peter Lang Publishing Inc., 1992, p. 24.
104. Trigo, Abril, *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya*, Montevideo, Vintén Editor, 1997.
105. Torres, Alicia, «Rosencof: una imaginación liberadora» en Sylvia Lago (coord.), *Ocho escritores de la resistencia,* Montevideo, FHCE, 2001.
106. Torres, Jorge, *Memorias de la noche*, Lund, Talleres Gráficos de A.B.F., 1983.
107. Umbral, Francisco, «El lector. creativo» en *El Mundo*, Madrid, 11 de abril de 2005.
108. Verani, Hugo J., «El equívoco de la posmodernidad» en *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995),* Montevideo, Ediciones Trilce-Linardi y Risso, 1996.
109. Viglietti, Daniel, *La canción protesta,* Montevideo, Suplemento 57 de *Enciclopedia Uruguaya,* 1968, con prólogo de Ángel Rama.
110. Vives de Firpo, Lily, *Cartas de Lily,* Montevideo, Arca, 1991.
111. Wojciechowski, Gustavo, «Recuerdo de Richard Piñeyro. Verano» en *El País Cultural,* Nº 541, 17 de marzo de 2000.
112. Yáñez, Rubén, «El teatro actual» en *Capítulo Oriental* Nº 31, CEAL, Montevideo, 1968.

Fechas y fichas

ABRINES, Ruben. (Montevideo, 1941). Prisión: 1979-1984.
En Jaque Mate a la guardia y otros cuentos (2001) reunió todos sus cuentos escritos entre 1991 y 2000 en Montevideo y durante su exilio en México (1987-1993).

ALANÍS, José Milton. (Montevideo, 1939). Prisión:1975-1978.
Poeta. Profesor de Arte Escénico y Declamación. Letrista y director de la murga *La Soberana* bajo el seudónimo de Pepe Veneno, editó tres LP con su repertorio. En 1979 se exilia en Suecia. Expuso óleos y dibujos en Alvesta (Suecia) y fundó en ese país el «Grupo Teatro Collage» junto a la actriz uruguaya y ex presa Herita Stern. Publicó: *Perfiles de la sangre y sus caminos* (1985); *Poemas de la libreta: El candombe uruguayo* y *Libro de las trilogías* (1997).

ALTESOR, Sergio. (Montevideo, 1951). Prisión: 1971-1976.
Poeta, narrador, artista plástico. Se inició en las revistas *El lagrimal trifurca*, *Los huevos del Plata*, *La Revista de los viernes* y *Nocolombus*. Exilado en Suecia en 1976, estudió en la University College of Arts, Crafts and Designs y en el Instituto de Lenguas Románicas de Estocolmo. Publicó: *Río Testigo* (1973); *Trenes en la noche* (1982); *Archipiélago* (1984); *Diario de los últimos días del archipiélago* (1995); *Serpiente* (1999, Premio Municipal 2000) y *Río escondido* (2000). Participó en el libro colectivo *Fueradefronteras. Escritores del exilio uruguayo* (1984) y, junto a Ana Luisa Valdés y Carlos Liscano entre otros, en *8 antologías personales. Poesía uruguaya en Suecia* (Montevideo, 1992). En 1995 retornó a Uruguay y en 2000 volvió a residir en Suecia.

ALVES, Ademar. (Bella Unión, 1951). Prisión: 1972-1985.
Narrador. Ha publicado los libros de cuentos *Realidades contadas* (1988, Mención Especial en el Concurso Literario de la IMM); *El gato pedagogo* (1988); *Sobreviviendo* (1990); *El rubio es un mago: nuevas aventuras del gato pedagogo* (1994, nominado para premio Bartolomé Hidalgo Categoría Infantil); *Simplemente Roque* (1996) y *Acuarelas de mi pueblo* (2004). Actualmente reside en su ciudad natal.

BALADÁN GADEA, Juan. (Treinta y Tres, 1942). Prisión: 1971-1985.
Músico, cantante y poeta. Se inició como poeta en 1960 en la revista *Aeda*, de la que fue co-fundador. Exilado en Brescia, Italia, desde 1985. Ha realizado numerosos conciertos en Brescia y en La Haya (Holanda). Ha escrito en las revistas italianas *Punto e virgola* e *Interferenze* y en la holandesa *Literama*. Publicó: *Voy soñando calles* (1989); *De soledad y amor* (1998); *Árboles en la ribera* (2003, reed. en 2006). Participó en *Estrella y jaguar* (Antología de poesías sudamericanas y de Medio Oriente, 1999).

BAUMGARTNER, José Luis. (Minas, 1932). Prisión: 1974-1981.
Abogado y escribano, narrador, periodista. Fue director del diario *Ya* y colaborador del semanario *Mate Amargo*. Es autor de varias obras de narrativa: *El contador de cuentos* (1987); *El asunto y otros asuntos* (1990); *Una gasa leve* (1995) y la novela *En la boca del lobo* (2005). Ha publicado además dos libros testimoniales: *Mamá Julien* (1988) y *Desaparecidos* (1986, en colaboración con J. Durán Mattos y Mario Mazzeo) y el ensayo *América Latina: liberación nacional* (1985, en colaboración con J. Durán Mattos).

BERVEJILLO, Hugo. (Montevideo, 1948). Prisión: 1978-1981.
Narrador. Cofundador de la revista *Universo* (1970). Fue locutor radial en el SODRE y colaboró como dibujante con el semanario *Asamblea* y el diario *La República*. Publicó las novelas *Una cinta ancha de bayeta colorada: desandanzas del Goyo Jeta* (1992);

Basilio está en la frontera (la chirinada) (1995); *Cenizas y un gallo muerto (las siete latas)* (2003) y *El ángel negro* (2004). Participó en las antologías *Contando historia* (1995) y *El cuento uruguayo* (2001).

BLIXEN GARCÍA, Samuel. (Montevideo, 1944). Prisión: 1972-1985.
Periodista. Forma parte del cuerpo de redacción del semanario *Brecha*. Ha realizado trabajos de investigación: *El enjuague uruguayo: secreto bancario y tráfico de drogas* (1990); *Bancotráfico: diez años de política bancaria en democracia* (1995); *Operación Cóndor* (1998). Obras testimoniales: *José Pedro Cardozo. Recuerdos cargados de futuro* (1991); *El vientre del cóndor: del archivo del terror al caso Berríos* (1994); *Seregni. La mañana siguiente* (1997); *Sendic* (2000); *Fugas* (2004). Es docente de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República.

CABRERA, Daymán. (Montevideo, 1949) Prisión: 1972-1985.
Poeta. Autor de *Poemas & dibujos de la cárcel* (1983). Tiene a su cargo la editorial «Vintén», donde ha publicado un alto número de obras de escritores prisioneros de la dictadura.

CAILLABET, Carlos. (Paysandú, 1948). Prisión: 1972-1985.
Periodista y narrador. Escribe en los semanarios *Mate amargo* y *Brecha*. Publicó: *La última trinchera* (1995) y *Un pañuelo rojo en la memoria* (1996), ambos recopilaciones de una columna libre en *Mate Amargo. Chiapas el choque de los vientos* (1997); *La lenta construcción del arcoiris* (2000); *Nomeolvides*, con fotos de Annabella Balduvino y prólogo de Daniel Viglietti (2001) y *Retratos con historias. Paysandú* (2003). Participó en el colectivo *Paysandú x 4* (1998) junto a Roberto Meyer, Ruben Machado y Jorge Jesús.

CASTELVECCHI, Gladys. (Rocha, 1922). Prisión:1976-1979.
Poeta y profesora de literatura. Publicó: *No más cierto que el sueño* (1965); *Fe de remo* (1983); *Ejercicios de castellano* (1984); *Calendarios* (1985); *Animal variable* (1987); *Claroscuro* (1993) y *Por costumbre* (1994). Participó en la antología *Poesía rebelde uruguaya* (1971).

CONTERIS, Hiber. (Paysandú, 1933). Prisión: 1976-1985.
Narrador, dramaturgo, periodista y ensayista. Profesor de literatura. Estudió en Montevideo, Buenos Aires y París. Colaborador de *Marcha, Prólogo* y numerosas revistas de los años sesenta. Publicó: *Enterrar a los muertos* (1959); *Este otro lado del telón* (1960); *El desvío* (1963); *El socavón* (1963); *Cono sur* (1963, novela); *¿Qué desea cenar?* (1966); *Virginia en flashback* (1966); *El asesinato de Malcom X* (1968, Premio Casa de las Américas, Cuba); *El nadador* (1968); *10% por ciento de tu vida* (1986); *Información sobre la ruta 1* (1987, Premio Letras de Oro, Miami); *La Diana en el crepúsculo* (1987); *La cifra anónima: cuatro relatos de prisión* (1989, Premio Casa de las Américas); *El breve verano de Nefertiti* (1996, Premio Castillo Puche, España); *Round trip. Viaje regresivo* (1998, Premio del MEC de Uruguay) y *Oscura memoria del sur* (2002). Incursionó en el ensayo con *El problema obrero y las relaciones entre obreros y patrones en una perspectiva cristiana* (1958), *Conciencia y revolución: contribución al proceso de concientización en América Latina* (1970) y «En torno a exilios territoriales y temporales: destierro y cárcel», que integra el libro *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya,* compilación de Saúl Sosnowsky (1987).

DE LEÓN, Walter. (Montevideo, 1948). Prisión 1972-1985.
Doctor en leyes. Publicó en 1987 *Las aventuras del Giuseppe y el Orejudo* y en 1996 el volumen de cuentos *El sentido de las proporciones.*

DI LEONE, Gabriel. (Minas, 1951). Prisión: 1976- 1982.
Integró la revista literaria *Asterisco.* En 1986, obtuvo mención en *Tres cuentos tres*, convocatoria del diario *El Popular* y primer premio en narrativa de la Junta Departamental de Maldonado en 1987. Participa de la antologías *La expresión poética de los presos políticos*

y *Entretantos I y II* (1990 y 1991). Publicó poemas en *Graffiti* y *Estediario*. Fundó el Taller de Escritores Asociados de Maldonado e integra el grupo de animación cultural Convocareta. Publicó *27 de Moëbius* y *La Capitana* (1994) e *Incendio Intencional* (1996, mención especial en el concurso de poesía inédita de la Intendencia Municipal de Montevideo).

ESTEFANELL, Marcelo. (Paysandú, 1950). Prisión: 1972-1985.
Narrador. Desde 1985 es armador y editor gráfico de *Brecha*. Desde 1991 responsable de la informatización y sistema de edición de *Búsqueda*. Publicó: *Don Quijote a la cancha* (2004) y *El retorno de Don Quijote caballero de los galgos* (2004). En 2007 publicó el testimonio *El hombre numerado*.

FABBRI, Lucía. (Montevideo, 1952). Prisión: 1972-1982.
Poeta. Su único libro es *Qué diré de la cárcel...* (1989). En 1982 fue expulsada a Francia.

FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio. (Montevideo, 1942). Prisión: 1972-1985.
Dirigente y fundador del MLN «Tupamaros». Senador de la República. Realizó actividad periodística en el quincenario *Mate Amargo*. Una recopilación de sus artículos periodísticos se encuentra en: *Cebaduras de Mate Amargo* (1994) y escritos doctrinarios como *Historia de los Tupamaros* (1986-1987, en tres volúmenes: «Los orígenes»; «El nacimiento» y «El MLN»), *Los dos mundos* (1991); *Nuestro Socialismo* (1993); *Artigas olvidado* (2000) y *En la nuca (Acerca de las autocríticas)* (2001). En narrativa testimonial: *Memorias del calabozo* (1987, en dos volúmenes, en coautoría con Mauricio Rosencof); *La tregua armada* (1988); *La fuga de Punta Carretas* (1990, en dos volúmenes: «El submundo de la cárcel y la preparación», y «El abuso») y Chile roto (1993, en colaboración con Graciela Jorge). En 1995 escribió la biografía *El tejedor Héctor Rodríguez* y el relato autobiográfico *Vacaciones*, y en 2003 la novela para adolescentes *El ataque*.

FERRARIO, Elbio. (Montevideo, 1952). Prisión: 1972-1985.
Arquitecto. Narrador, dibujante, director teatral, escenógrafo y artista plástico. Publicó *El monte* (1986) y participó en *La narrativa de los presos políticos* (1988) con el cuento «El sur». Como director teatral integra el elenco de El Galpón desde 1985. En 2005 recibió el Florencio al mejor autor teatral por la obra *Einstein, el hombre que pensaba*. Como dibujante colabora con la revista *Hervidero*.

FOURCADE, Luis. (Montevideo, 1940). Prisión: 1976-1980.
Narrador y dramaturgo. En teatro estrenó *Damas* (2004) y *Compañeros* (2005). Es autor del libro testimonial *De bigote pa'arriba* (2006).

FRECCERO, Jorge Luis. (Montevideo, 1943). Prisión: 1975-1980.
Narrador, fundador de Teatro Uno, crítico teatral. En 1967, el jurado de la Feria Nacional de Libro y el Grabado integrado por Juan Carlos Onetti, Armonía Sommers y Juan Carlos Álvarez, incluyó su cuento «Juego» en el volumen colectivo *Diez sobres cerrados*. Publicó: *Trifos y naúseas* (1969) y *Parricidio con granate tenue* (1987).

GÓMEZ, Hugo. (Montevideo, 1943). Prisión: 1972-1985.
Poeta. Publicó *Deliberados* (1987) y *20 poemas perestroikos y un epílogo manontropo* (1990).

GUTIÉRREZ, Carlos María. (Montevideo, 1926-1991). Prisión: año 1969.
Seudónimos: «Gut», «Baltasar Pombo», «Pío». Dibujante, periodista, crítico cinematográfico, poeta y narrador. Caricaturista político en *El Debate* en 1950. Colaboraciones y notas humorísticas en *La Gaceta Sideral, Lunes, Peloduro, Marcha* y *Brecha*. Redactor en *La Mañana, Acción, El País* y *Reporter*. Se inició en el periodismo en Trinidad junto a Raúl Sendic en una publicación llamada *Rebeldía*. Cofundador, junto a Ricardo Masetti, de la agencia cubana Prensa Latina y corresponsal de la misma y de *Le Monde* de Francia. Publicó: *Poemas* (1963); *En la Sierra Maestra y otros reportajes* (1967, incluye destacada cobertura del movimiento revolucionario cubano y una de los primeras en-

trevistas a Fidel Castro); *El agujero en la pared* (1968, humor); *El intelectual y la sociedad* (1969); *Diario del cuartel* (1971); *El experimento dominicano* (1973); *Incluido afuera* (1988) y *Los ejércitos inciertos y otros relatos* (1991).

GUTIÉRREZ, Ibero. (Montevideo, 1949-1972).
Asesinado en febrero de 1972 por un «escuadrón de la muerte» autodenominado Comando Caza-Tupamaros. Parte de su obra fue recogida por Luis Bravo y Laura Oreggioni en *Antología I, Prójimo-Léjimo y otros poemas, 1966-1970* (1987) y *Antología II. Buceando lo silvestre y otros poemas, 1970-1972* (1992). Además, poemas suyos fueron incluidos en las antologías *Uruguay. Poemas desde la cárcel, Poesía trunca* y *Contra el silencio.*

IRIBARNE, Daniel. (1948). Prisión: 1972-1979.
Publicó las novelas *La vida de Jesús ben José* y *Los infiernos de la libertad* (1990). Desde 1979 reside en Suecia.

JORGE, Jesús. (Paysandú, 1947). Prisión: 1976-1983.
Narrador y poeta. Ha publicado: *Ventanas en el laberinto* (1998); *Semillas de luna* (1999); *Palabras sueltas* (2000); *El mundo siete días tiene* (2000); *Trampolines del deseo* (2000); *Instantes calcinados* (2001); *Romancero del asfalto* (2002); *Vecinos del paraíso* (2002); *Papiros* (2003) y *Autorretratos de Otelo* (2004). Ha participado en las antologías: *Paysandú x 4* (1998); *Esto somos* (2003); *Versos plurales* (2003); *A las 7 pm* (1997, con prólogo de Leonardo Garet); *Manos abiertas* (2000); *Retratos del agua* (2001); *Versos descalzos* (2002) y *Transparencias* (2002).

LARREA, Roberto. Prisión:1976-
Narrador y poeta. En 1976 publicó *La Sántola.* Participó en la antología *Los más jóvenes cuentan* (1976) con su poema «El arte de escribir un thriller». En 1989, publicó *Boniatos.*

LISCANO, Carlos. (Montevideo, 1949). Prisión: 1972-1985.
Narrador, dramaturgo, poeta, periodista, traductor. A su salida de la cárcel viajó a Europa, radicándose en Estocolmo y Barcelona hasta 1996. Ejerció la docencia en la Universidad Popular de Estocolmo. Fue asesor de la editorial Trilce y director de la revista *Papeles de Montevideo.* Colaborador de *El País Cultural y Brecha.* Ha obtenido becas y premios en Uruguay y Europa, entre ellos el Serena Foglia, el Ciudad de Estocolmo, el Bartolomé Hidalgo y el premio del MEC. Ha publicado: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987); *Memorias de la guerra reciente* (1988); *¿Estará nomás cargada de futuro?* (1989); *Agua estancada y otras historias* (1990); *La mansión del tirano* (1992); *El charlatán* (1994); *El camino a Ítaca* (1994); *Miscellanea Observata* (1995); *El informante* (1997); *La ciudad de todos los vientos* (2000); *El lenguaje de la soledad* (2000); *Teatro* (2001); *El furgón de los locos* (2001); *La sinuosa senda* (2002); *Lengua curiosa* (2003); *Es al ñudo rempujar* (2003); *Conversaciones con Tabaré Vázquez* (2003) y *Ejercicio de impunidad. Sanguinetti y Batlle contra Gelman* (2004). En 1996 tradujo del sueco *Swedenborg. Explorador de la naturaleza y del espíritu. Su obra y sus seguidores,* de Inge Jonson y Olle Hjern. Poemas suyos fueron publicados en 8 antologías personales. *Poesía uruguaya en Suecia* (1992). Permanecen dispersos cuentos suyos publicados en *El País Cultural*, en *Cuadernos de Marcha* y en varias antologías, entre ellas *Contando historia* y *El cuento uruguayo.*

LUSSICH, Francisco. (Montevideo, 1945). Prisión: 1973-1977.
Narrador y poeta. Integrante del Grupo Vanguardia. En narración publicó *Los Héroes* (1967). En poesía: *Los ojos de los pájaros* (1985); *Dame tu mano y vamos* (1 y 2, junto a Julio Fernández) (1980 y 1981); *El árbol Cantabalí* (1987). En Chile, donde reside actualmente, publicó el ensayo *César Vallejo, Amado Ser Amado Estar.*

MACEDO, Mirta. (Treinta y Tres, 1939). Prisión: 1975-1981.
Licenciada en Trabajo Social. Participó como coautora en el libro *Represión y olvido*

(1995) y publicó tres libros testimoniales vinculando su experiencia personal en Punta de Rieles con el tema de los derechos humanos: *Un día, una noche... Todos los días* (1999); *Tiempos de ida, Tiempos de vuelta* (2002) y *Atando los tiempos* (2005).

MACHADO, Ramón. (Tacuarembó, 1944). Prisión: 1972-1984.
Narrador. Publicó la novela *De punta y para arriba* (2000) y participó con varios cuentos en el colectivo *Paysandú x 4* (1998).

MARRA, Nelson. (Montevideo, 1942). Prisión: 1974-1978.
Narrador y poeta. Docente de literatura. Colaboró en los periódicos *Hechos* y *Época* y en las revistas *Aquí Poesía* y *Temas*, en la década de 1960. En poesía publicó *Los patios negros* (1964) y *Naturaleza muerta* (1967) y participó en la antología *Poesía rebelde uruguaya* (1971). En narración, *Vietnam se divierte* (1970), *El guardaespaldas y otros cuentos* (1981); *Tango* (1986); *Solo para mujeres* (1992); *Cenicienta antes del parto* (1993) y la antología *De cabreos y nostalgias* (1995). Su cuento «El guardaespaldas» premiado en el Concurso convocado por *Marcha* en 1974, tuvo por consecuencia su prisión, la de los miembros del jurado y la del equipo de dirección del semanario. Tras su liberación viajó a Suecia y luego a España, donde reside. Es editor de la revista *Interviú* y colabora con el diario *El Mundo.*

MEYER, Roberto. (Paysandú, 1937). Prisión: 1972-1979.
Narrador. Periodista y crítico de cine entre 1966 y 1971, en *El Telégrafo* de Paysandú, *Marcha* durante 1970 y 1972, y *Brecha* desde 1985. Ha publicado: *Tal vez la música* (segundo premio de *El Día* y editorial Alcalí, 1980) y *Trinidad* (premio de la Cámara Uruguaya del Libro, 1986). Participó del colectivo *Paysandú x 4* (1998).

MIERES, Hugo. (Treinta y Tres, 1940). Prisión: 1975-1979.
Narrador y dramaturgo. Participó en la antología *Los mejores del Sorocabana* (1986). Desde 1995 se dedica al teatro para adultos y ha puesto en escena *Querida espero que te mueras* (1995), *El portero* (1997) y *Nadie vio nada* (2003).

MIR, Omar. (Montevideo, 1934). Prisión: 1975-1983.
Narrador. Publicó *Mi cometa de papel de estraza* (1995, prólogo de Mauricio Rosencof) y *El Penal de Santa Elena* (2003). Cuentos suyos han aparecido en diversas publicaciones.

NÚÑEZ, Carlos. (Montevideo, 1941-2001). Prisión: 1972-1976.
Periodista. Bajo los seudónimos de «Fidelio» y «Orejón» realizó humorismo de corte político en las publicaciones *Lunes*, *Peloduro* (donde fue Secretario de Redacción), *Época, Marcha, La Balota, Jaque, El Dedo* y *Guambia.* Redactor político y corresponsal en el exterior de *Brecha* y *Mate Amargo.* Ha publicado obras testimoniales: *Tupamaros, la única vanguardia* (1969); *Crónicas de este mundo* (1969); *El repliegue táctico* (1985) y *Un pueblo en armas* (1988).

OLIVERA, Miguel Ángel. (Montevideo, 1943). Prisión: mayo-diciembre 1970; 1972-1984.
Poeta, fundador del Grupo Vanguardia en la década de 1960. Docente en idioma español. Ha publicado: *Canto a América* (1963); *Canto por una luz; tríptico urgente* (1964); *Palabra vital* (1966); *Cinco tangos y otro más* (1968); *Seis poemas* (1969); *Canto sin rejas* (1971); *El poeta prisionero* (1975); *Los reventados* (1985); *Tangata desde la cárcel* (1986); *Contra la pared* (1988); *Los que no mueren en la cama. Poética de la tortura* (1988); *Canemas para un adiós y una bienvenida* (1990); *Antiayeres* (1991); *Poemas náufragos* (1995), *Tangos de llevar encima* (1998); *Cualquier monedita sirve* (1999); *20 tanguitos de guerra* (2000); *El Urugu/ay!! No es un río. Poemas del desastre.* (Revista *Aeda* Nº 3, 2004). A su salida de la cárcel, en 1984 funda el CIC (Centro de Integración Cultural) y edita cinco volúmenes de textos de presos políticos. Ese mismo año integra Ediciones de Uno. Trabajos testimoniales suyos han sido publicados en *Testimonio y memoria en*

el Uruguay (Elizabeth Hampsten coord., 2002) y en *Vivir en libertad* (Phillipps-Treby y Tiscornia, 2003).

PADÍN, Clemente. (Lascano, 1939). Prisión: 1977-1979.
Poeta, artista y diseñador gráfico, performancer, videísta, multimedia y *networker.* Graduado en Letras Hispanas en la Universidad de la República, Uruguay. Director de las revistas *Los huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* y *OVUM* (1969-1975) y Participación (1984-1986). Autor de 18 libros publicados en Francia, Alemania, Holanda, Italia, Venezuela, Estados Unidos y Uruguay, entre otros: *La calle* (1967); *Los horizontes abiertos* (1969, Ediciones de Uno 1989); *Visual poems* 1967-1970 (1990); *La poesía es la poesía* (2003) en poesía y el ensayo *La poesía experimental latinoamericana 1950-2000* (1999). Ha participado en 197 exhibiciones colectivas y más de 1100 exhibiciones en Arte Correo universalmente desde 1971. Ha expuesto individualmente en Estados Unidos, Italia, Corea, Argentina, Uruguay, Alemania, España, Bélgica y Japón. Entre otras distinciones fue invitado especial en el XVI Bienal de São Paulo, Brasil, 1981; mención especial en el I Bienal de la Habana, Cuba, 1984; la Academia de Artes y Letras de Alemania le concedió una beca en 1984. Desde *La Poesía Debe Ser Hecha por Todos*, Montevideo (1970), ha realizado docenas de presentaciones y performances en todo el mundo.

PIÑEYRO, Richard. (Montevideo, 1956-Sauce, Canelones, 1998). Prisión: 1973-1980.
Poeta. Integró el grupo de Ediciones de Uno. En poesía publicó: *Quiero tener una muchacha que se llame Beba* (1983); *Cartas a la vida* (1985); *El otoño y mis cosas* (1992); *Palabra antigua* (1998). Poemas suyos fueron incluidos en *9x1* (plaqueta, 1982), en el volumen 1 de *Escritos de la cárcel* (1986) y en *Revista del Sur, Asamblea* y *Revista Casa de Las Américas* (Cuba). Dejó inéditos: *Poemas dentro de ella; Todo se vuelve jazmín* y el manuscrito de una novela.

POLONI DABALÁ, Ariel. (Soriano, 1935). Prisión: 1972-1985.
Narrador. En 1974 se le publicaron los relatos para niños *El país de los colores. El país del amor* (1974) bajo el seudónimo «Polo Dabal». Viajó a Suecia en 1985 y en 1998 retornó a Uruguay. En 2006, junto a su hijo Hernán, publicó los relatos testimoniales *Cuando la palmera se enamoró del viento... y otros cuentos.*

ROSENCOF, Mauricio. (Florida, 1933). Prisión: 1972-1985.
Dramaturgo, poeta, narrador, cronista. Se inició como periodista de *Justicia* y *El Popular* y luego en *Peloduro, Marcha,* y tras la cárcel ha sido colaborador y columnista de *Jaque, Brecha, Mate Amargo y Revista Tres.* Su labor periodística fue recogida en *Las crónicas del Tuleque* (1986), *Los corderitos de Dios y otros cuentos* (1995) y *Cajón de sastre* (1999). En 1987 dirigió en Madrid *Primer Acto. Cuaderno de Investigación Teatral.* A partir de *El gran Tuleque* (1960) ha realizado las siguientes obras de teatro: *Las ranas* (1961), *La valija* (1964) *Los caballos* (1967), *El combate del establo, El saco de Antonio, El hijo que espera* y *...nuestros caballos serán blancos*, en *Teatro Escogido I y II* (1989 y 1990); *El regreso del Gran Tuleque* y *El vendedor de reliquias* (adaptación teatral de *Memorias del fuego*, de Eduardo Galeano) (1986); *El señor Sjöbo* y *Cuando Adán y Eva llegaron a Estocolmo*, ambas escritas y representadas en Suecia en 1988; y la adaptación de su cuento *El maizal de la escalera* (1999). También incursionó en el teatro para niños con *La calesita rebelde* (1964) y *El gran bonete: comedia para niños en verso* (1990). *Testimonios: La rebelión de los cañeros* (1969) y *Memorias del calabozo* (en coautoría con Eleuterio Fernández Huidobro, en tres tomos). Ha publicado tres novelas: *El bataraz* (1987); *Las cartas que no llegaron* (2000) y *El enviado de fuego* (2004); y los relatos para niños, *Vincha brava* (1987); *Leyendas del abuelo de la tarde* (1990); *Los trabajitos de Dios* (2001) y *Piedritas bajo la almohada* (2002). Su obra poética comprende *Conversaciones con la alpargata* (1985); *Canciones para alegrar a una niña* (1985), *Poemas* (1990) y *La Margarita, historia de amor en 25 sonetos* (1995, reedic. 2006). En Noruega escribió

el guión de cine *El día que robaron los renos a Papá Noel*, basada en lo que luego sería el relato *Piedritas bajo la almohada*, bajo dirección de Kjersti Alver. Hay dos antologías sobre su obra: *De puño y letra* (selección de Hortensia Campanella, España, 1999) y *Las agujas del tiempo* (selección de Virginia Arlington, 2003). Poemas suyos participan de las antologías *La expresión poética de los presos políticos* y *Por aire y tierra 2*. Ha trabajado en radio CX 14 *El Espectador* y realizado guiones para televisión. Ha sido traducido al francés, alemán, sueco, holandés, turco, etcétera. Recibió en cuatro ocasiones el Premio Bartolomé Hidalgo. Su vida ha sido el tema del video *El frenético ojo de la noche* (Hamburgo, Alemania, 1997) y del extenso reportaje de Miguel Ángel Campodónico, *Las vidas de Mauricio Rosencof* (2000).

SAMPAYO, Aníbal. (Paysandú, 1926). Prisión: 1972-1980.
Folclorista, cantante, compositor. Colaboró con Lauro Ayestarán. Realizó giras por Uruguay, Argentina, Brasil, Paraguay, Bolivia España, Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Noruega, México, Panamá, Venezuela, Cuba, Nicaragua, Canadá y Australia. En 1963 se lo distinguió como el compositor más popular de Uruguay y Argentina y en 1969 recibió una plaqueta de oro de la OEA. Exilado en Suecia, crea en 1983 su cantata «Canto a la liberación». Volvió al Río de la Plata en 1985. Recibió el Charrúa de Oro del Festival de Durazno en 1995. Ha sido interpretado por Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Santiago Chalar, Numa Moraes, Yamandú Palacios, Ariel Ramírez, Los Fronterizos, Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, Horacio Guaraní, Víctor Jara, Los Quilapayún y Joan Manuel Serrat y traducido, en casi una veintena de discos, al inglés, francés, japonés e hindi. El 26 de marzo de 1985 se termina de imprimir en Mälmó, Suecia, su libro autobiográfico *El canto elegido.* En 1996 publicó en Paysandú *Toponimia, flora y fauna en el Uruguay* (con dibujos de Héctor Rodríguez) y en 2001 *Aníbal Sampayo, desde Paysandú. Canto y poesía.*

SCLAVO, Iris. (Montevideo, 1929). Prisión: 1972-1979.
Narrador, poeta, letrista. Doctor en Química. Periodista en *Claridad* y *Batoví* de esa ciudad y en *Peloduro, Marcha, Brecha* y *Guambia*. Letrista de varias murgas en Tacuarembó. Fundador del Cine Club Tacuarembó en 1954. Expuso su obra fotográfica en 1970 y su labor en la plástica en Paysandú (1982), en Rivera (1983) y en Montevideo (1984 y 1987). En la actividad científica fue Jefe del Laboratorio del Hospital Departamental de Tacuarembó, profesor de ciencias en el Instituto Normal y en la Universidad del Trabajo de esa ciudad, fundó la Asociación de Laboratorios Clínicos del Interior y la Agrupación Universitaria de Tacuarembó y es autor de una treintena de trabajos científicos de su especialidad publicados en Uruguay y en el extranjero. En narrativa participó en *Cuentos del boliche* (1996), junto a Jorge Bralich y Walter Phillipps-Tréby. Publicó: *Atravesando dianas* (1991); *Tacuarembó esquina Carlos Gardel* (1993); *Veinte relatos de amor* (1994); *Cenizas de sueños* (1998); *Sable, Biblia y calefón* (2000). En poesía: *Sobre fugas y permanencias* (1997); *Haykutankas* (2002) y la plaqueta Haykus (sin fecha).

TADDEY, Graciela. (Montevideo, 1941). Prisión: año 1975.
Poeta. Tras escapar al golpe de Estado en Chile es detenida en Argentina donde es internada ocho meses en la cárcel de Olmos, en Capital federal. Posteriormente se exiló en Estocolmo (Suecia) hasta su retorno a Uruguay. Ha publicado *La galaxia y el tiempo* (1983) y *La olla derramada* (1990). Participó en el volumen colectivo *Fueradefronteras. Escritores del exilio uruguayo* (1984). Poemas suyos fueron publicados en Jaque y La República de las mujeres. En 1980, en un concurso convocado por Casa del Uruguay de Francia fue premiado su poemario «Un día de león».

TORRES, Jorge. (San Carlos, 1936). Prisión: 1972-1979.
Poeta, narrador y dramaturgo. Director de la revista *Barricada* en 1964 y colaborador de *El Popular, Mate Amargo* y otras publicaciones. En 1972 poemas suyos salidos de prisión fueron publicados en *Marcha.* En 1979 es expulsado a Suecia. En 1980, en un

concurso convocado por Casa del Uruguay de Francia obtiene tres menciones en cuentos y el primer premio en poesía con textos que luego incluiría en su libro *Memorias de la noche*. Retorna al país en 1985. En 1996 el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó una mención por su obra de teatro inédita y no representada, *Yerma de ocho a nueve*. En poesía ha publicado: *En la misma tierra* (1979); *Memorias de la noche* (1983) y *Marinerías* (1995). Son conocidos sus libros de ensayo político: *Tupamaros: la derrota en la mira* (1998) y *Fuerzas Armadas: una patología consentida* (2005).

TURUDÍ CAWEN, Ángel. (Sarandí del Yi, 1952). Prisión: 1972-1977.
Poeta, narrador y periodista. Entre 1979 y 1985 se exiló en Brasil y Dinamarca. Es autor de la colección de cuentos *Calle última* (1995), y de los poemarios *Del que pasa y queda* (1998) y *Esas vigilias* (2005). Actualmente reside en Durazno donde edita la «revista literaria y de afines» *La parda Flora.*

VALDÉS, Ana Luisa (Montevideo, 1953). Prisión: 1972-1976.
Narradora, poeta y traductora. Reside en Estocolmo desde 1978. En narrativa ha publicado *La guerra de los albatros* (1982, primer premio del concurso convocado por la Casa del Uruguay en París); *Después de Alicia* (1984); *El intruso* (1989) y *El navegante* (1993). Su única novela, *Julias hus* (1994), permanece sin traducción. *Palabras para nadie* (1988), es su único libro de poemas. Ha participado en las antologías *Fueradefronteras: Escritores del exilio uruguayo* (selección de María Gianelli, Fernando Beramendi y Ana Luisa Valdés, 1984); *Las mujeres del cono sur escriben* (1984, con prólogo de Ruben Barreiro Saguier) y *Ocho antologías personales: poesía uruguaya en Suecia: (1992).* En literatura infantil ha publicado *Pájaro de viento* (1984). Ha traducido obras, entre otros, de August Strindberg, Karin Boye y Agneta Pleijel. Es miembro del PEN-Club y de la Asociación de Escritores de Suecia. Cursó estudios de Antropología Social, Historia y Filosofía. Dirige en Estocolmo la editorial Ágora. Especializada en cultura digital, ha publicado el libro *Mujeres@internet* (Kvinnor@Internet, 1996) y dirige las revistas electrónicas Ada, Jenin (en castellano, inglés y sueco) y la red artística Equator. Ejerce el periodismo cultural en publicaciones de Suecia, España y América Latina y como corresponsal ha viajado varias veces a Palestina, Guatemala y otros países.

Otros autores

CÍA, Alberto, *El peón de la estancia San Sebastián* (1998, poesía).

ELIZONDO, Lía, *Re-cuerdos* (2001, relatos).

NIETO, Luis, *Lloret del mar, octubre 20* (Madrid, 1978, cuentos); *La lluvia grande* (Madrid, 1980, cuentos); *Qué tiempo* (Montevideo, 1985, cuentos); *Los aventureros del Río Truco* (Madrid, 1991, cuentos); *Viñeta montevideana* (Montevideo, 1991, cuentos); *Nueva lectura de Ugo Muraña, el Invencible* (Montevideo, 1994, novela); *Estrella del Sur* (Montevideo, 2001, novela). Es también guionista y director de varios filmes: *La embajada de Oriente* (Montevideo, 1992); *Curro Jiménez 2ª Parte, «El Regreso de una Leyenda»* (Madrid, 1994); *Su música suena todavía* (Montevideo, 1996); *Maldita cocaína* (Argentina 2001); *La memoria de Blas Quadra* (Montevideo, 2000); *Estrella del Sur* (Montevideo, 1999); *El paraíso de las aves* (España, 1999) y *El cortometraje uruguayo en la pantalla chica* (Montevideo, 2000).

Se terminó de imprimir en el mes de setiembre de 2007,
en Gráfica Don Bosco, Av. Agraciada 3086, Montevideo, Uruguay.
Depósito Legal Nº 343 000. Comisión del Papel. Edición amparada al Decreto 218/96.

A primera vista, nada parece más frágil que una trinchera de papel. Sin embargo, nada hay más perdurable. Cuando la escritura es un acto de resistencia, las palabras permanecen más allá de los verdugos. Si las cárceles de la dictadura fueron uno de los mayores emblemas de la peor época de este país, también es posible afirmar que en ellas la dignidad humana libró una dura batalla que, entre sus múltiples consecuencias, dejó obras artísticas y literarias de inapreciable valor.

En el universo cerrado de la cárcel la escritura debió ser reinventada. Nació entre sesiones de tortura con vocación de testimonio, creció en la soledad de calabozos donde solo había recuerdos, prospectos de medicamentos, hojillas de fumar. Luego, la práctica colectiva y cotidiana de la escritura de cartas y el inmenso caudal de lectura que puede llegar a devorar un preso, influyeron decisivamente en su desarrollo.

La censura y el acto prohibido de escribir contienen un rico anecdotario que pone de relieve, por sí solo, una firme voluntad de resistencia.

Desde el punto de vista de la escritura la cárcel fue un universo de valiosos matices que, al menos como punto de partida, es imprescindible investigar, inventariar, reseñar y exponer.

Trincheras de papel es una panorámica historiográfica de la literatura carcelaria que no se detiene en 1985, año de la amnistía, sino que se extiende observando las huellas de aquella experiencia en la posterior trayectoria de sus autores. Abarca más de setenta escritores: cuarenta y cuatro obras elaboradas con escritos realizados en el interior de la cárcel y más de un centenar de libros escritos después por autores que conocieron e integraron a sus trayectorias esa intransferible realidad.

ALFREDO ALZUGARAT (Montevideo, 1952) es Licenciado en Letras por la Universidad de la República. Narrador, crítico e investigador publicó *Porque la vida ya te empuja* (1987), *War. La guerra es un juego* (1996), *Desde la otra orilla* (1997), *Testimonio un vecino solidario: Germinal Azaretto* (2000). Ha participado en diversas antologías de cuentos y en ensayos literarios e históricos. Colabora regularmente como crítico en publicaciones literarias.



